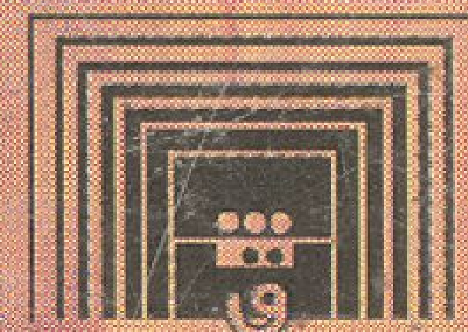
كتابات نقدية
68

مَا وراءَ الواقع

مقالاتٌ فى الظاهرة اللّاواقعيّة



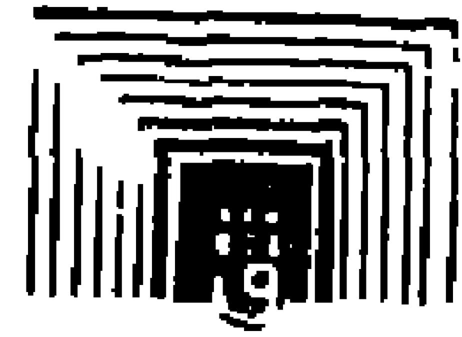
إدوار الخراط



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية

68



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

مَا وراءَ الواقِعِ

مقالاتٌ في الظاهرةِ اللاّواقِعيّة

إدوار الخراط

اكتوبر 1997

ما وراء الواقع
ادوار الخراط
اكتوبر 1997

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (68)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
16 أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : 11561

كتابات نقدية

كلمة تقديم

لست أظن أن الأدب كان مبتوت الصلة، فى أى وقتٍ من الأوقات، بالتصورات الفلسفية الرئيسية، أو بالمناخ النظرى العام، فى أية بيئة حضارية. قد تكون هذه الصلة وثيقة أو واهنة القُربى، ولكنها دائما موجودة، بل مؤثرة ومتبادلة الأثر.

ومن المسلم به ، بداءة ، أن علاقة التأثير المتبادل قائمة أيضا بين التصورات الفلسفية – وبالتالى التيارات الأدبية والفنية بعامة – وبين الوضع الاجتماعى الاقتصادى للمجتمع، ولكن ليس من الضرورى ولا من الصحيح أن هذه العلاقة – مع وجودها وتأثيرها أخذاً وعطاء ، سلباً وإيجاباً – هى آليةٌ محكومةٌ سلفاً ومقننة بأية نوع من العقائديات.

ليس ثم ضرورة لهذا التقديم، على مافيه من عمومية تكاد تكون بديهية، إلا لأننى أريد أن أؤكد، مرة أخرى، نصيب «المجهول» فى عملية الإبداع الفنى، ولعل ذلك أيضاً فى غير حاجة إلى تأكيد. ولكننا

ننسى الواضح، ربما لفرط وضوحه.

وما أقصده بالمجهول هو ذلك القسط غير القابل للتقنين سلفاً من حرية الإنسان، وبوجه أخص من «حرية الفنان»، ولعل هذا هو ما، أعنيه بـ «ما وراء الواقع»

وقد اخترت أن أطوف، فى غير استقصاءٍ جامع أو مانع للمسألة حول تيار فلسفى وأدبى، فى وقتٍ معاً، هو تيار ما وراء الواقعية ، وقد كان لهذا التيار أثره، بل كان له دويٌ وضجيج، حتى وقت قريب، ومازال له أصداء قوية باقية.

ليست هذ دراسة أكاديمية مما يصنع أصحاب الحرفة ، هى إن صح القول تأملات، وحصيلة بضع قراءات يعود بعضها إلى ما يوشك الآن أن يقارب نصف قرن من الزمان، فقد كانت بعض فصول هذا الكتاب فى أصلها محاضرات ألقيتها فى الإسكندرية عام ١٩٥٤ . ولكننى وجدت نوعاً من التواصل، والنمو، والترابط ، والفعل المستمر، بين هذه التأملات من ناحية، وبينها وبين ما كتبت فى القصة والرواية ، ولعلنى أيضا أتمنى أن يكون فيها بعض غناء لبيئتنا الأدبية والثقافية اليوم.

وجدت فيها شيئا لا أريد أن أسميه «رؤية» ويمكن أن أكتفى بأنه وجهة نظر.

وأظن أن التأملات التى لا جدوى نفعية مباشرة لها، بمعنىً ما،

مُهمّة. أو لعلها هى وحدها المُهمّة والمثيرة.

هذه إذن بضع أفكار حول ما وراء الواقعية، حول السيريالية والتخاييل الفنية، فهل يمكن الحسم بأن لا صلة بينها وبين حياتنا اليومية، وحلمنا فى الحب والعدل والتواصل والكرامة، وسعينا نحوها جميعا؟

إذا خرج القارئ من هذا الكتاب، على الأقل، بشئ من التردد فى الإجابة على هذا السؤال، فهذا يكفينى، وزيادة.

إدوار الخراط

القسم الأول

تأملاتٌ نظرية في ما وراء الواقع

السيريالية فنّ ما وراء الواقع

أ - السيريالية فى الأدب :

ليست السيريالية شيئا جديدا كل الجدة ، وليست نبتا شيطانيا انبثق فى أرض الفن ، كما خرجت أثينا من رأس زيوس، مكتملة، مخلوقة لا مقدمة لها . بل هى ترجع فى الواقع إلى أصول بعيدة فى تاريخ الفن ، وهى تستقى تيارات قديمة موغلة فى القدم. وتكاد ، على أنها عصرية تنبض بدم القرن العشرين، تتصل مع ذلك بمصادر الفن البدائى. ولن أذهب إلى أبعد من أفلاطون. إذ أن أفلاطون حجة من حجج السيريالية، على ما قد يبدو فى هذا، لأول وهلة من غرابة. أفلاطون يدين الاتجاهات التقليدية والعقلية فى الفن، ويقصر الفن على نوع من الهذيان، حين يقول:

«ليس الشعراء المجيدون، فى الواقع، مدينين بكل قصائدهم الجميلة للفن على الإطلاق، بل للحماسة، لنوع من الهذيان. وليس الأمر بمختلف عن ذلك بالنسبة للشعراء الغنائيين هم الذين يشابهون الكوريبانتين ، اذ لا يرقصون إلا وقد خرجوا عن أنفسهم، فهؤلاء الشعراء لا يعثرون على أغانيهم الجميلة وهم هادئون متمالكون أنفسهم، وإنما تحت تأثير الإلهام والنشوة. فالشاعر كائن خفيف مجنّح مقدس، وهو أعجز من أن ينشد الشعر إلا إذا تملكته

الحماسة وقذفته خارجاً عن نفسه وأفقدته الرشد...»

ونحن نجد ما يشبه ذلك عند معظم الشعراء والكتاب الذين تحدثوا عن الإلهام، وعن الوحى الذى يأتيهم من مصادر لا يكادون يعرفونها ، وإن كانت ليست قطعا بمصادر التركيب العقلى الهادئ ولا الاتزان الصاحى الواعى.

وأول رواد السيريالية، قد قبل أن تتجسم تياراً فنيا مدركا لذاته بعد الحرب العالمية الأولى، هو الشاعر الفرنسى الكبير أرتير رامبو. كانت كتاباته غريبة على مألوف القرن التاسع عشر. ومع ذلك فلا يكاد يقوم اليوم منكرٌ لأثره العميق الحى فى الشعر الفرنسى كله. وقد جاء الكثير من شعره مشبعا بذلك الجو السيريالى الغريب من الصور الهاذية والنغمات المقلقة النابعة من أغوار معتمة فى النفس. ولكن ما يهمنا الآن هو تحديده الواعى اليقظ إذ يقول:

إن الشاعر «يرى ، بعد إخلالٍ طويل هائل ومتعقَّل لكل الحواس. وهو ينشد فى نفسه كل أشكال الحب والعذاب والجنون، ويستنفد كل السموم..».

أى أن هنا تحطيماً للاطارات المألوفة التى تحيطنا بها حواسنا وانفلاتاً من هذه الإطارات المقيدة الى آفاق غير مكتشفة.

ورامبو يخبرنا فى «كيمياء الكلمة»:

«لقد ألفت مجرد الهذيان العادى، وكنت أرى بكل وضوح مسجداً

فى مكان مصنع ما، وعربات تجرى بها الخيول فى طرقات السماء، وقاعة استقبال فى قاع بحيرة، والوحوش ، والأسرار، وعنوانا لمسرحية يقيم أهوالاً أمامى».

ونحن نجد فى هذه النصوص مقدمات اتخذها السيرياليون قانونا أساسياً من قوانينهم ، ونلاحظ أولا أن رامبو يتكلم عن الإخلال المتعقَّل بالحواس، فليس الأمر إذن أن نطلق للحواس سبيل التفكك والانهيار دون رقابة على الاطلاق، ليس الأمر استسلاما سلبيا للهذيان والتحلل العقلى، بل هو اخلال **متعقل** بالحواس، أى انفلات من القيود اليومية التى تحيطنا بها حواسنا، ولكنه انفلات واع بذاته بل مرهف الوعى بذاته، هو تحطيمٌ للجدران التى تقيمها هذه الحواس على أساس من العادات والأوضاع المسلم بها، وتفتحٌ لآفاق جديدة، تتكشفها هذه الحواس - تتكشفها وهى مدركة لها - فى العالم وفى النفس.

لذلك نرى أندريه بريتون عميد السيريالية يقول: «إن كل شىء يتوقف، فى نهاية الأمر، على مقدرتنا على الهذيان **الإرادى**».

نحن بحاجة، بالطبع، حتى نفهم السيريالية أن نتأمل تلك الحقبة من الزمن التى انفجر منها هذا التيار فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، ففى تلك الفترة التى اتضح فيها تخلخل المجتمع الأوربى، وبشاعة الحرب، وتلك الأزمة العنيفة التى عاناها الشباب ، فى تلك

الفترة نفسها ظهرت مدارس التحليل النفسى، وعاد الانسان الى داخل نفسه يرود تلك المناطق التى طالما اختفت تحت أستار المواضعات الاجتماعية، فإذا ما اهتزت تلك المواضعات في زلزال الأزمة انكشفت وراءها القوى الجنسية التي تعمل فى النفس ، ولم يعد مجال لانكار تلك المناطق المستترة من الانسان: مناطق اللاشعور، وما تحتويها من قوة دافعة غلابة ونزعات ساطية ليس من شك فى أنها هى، فى نهاية الأمر، التى تسير أفعال الإنسان الصاحية، هذه المناطق التى تلمحها فى غفوة الأحلام وما يدور فيها من تهاويل ومسوخ ورموز، هذه المناطق التى تعيش فى داخل الانسان، يشترك فيها العقل والجنون والرشد والهوس. (وواضح أنها ليست بالمناطق الجغرافية أو الطبوغرافية التى توجد فى النفس طبقة منها فوق الأخرى أو طبقة الى جانب الأخرى، بل هى قوى دينامية تعمل عملها باستمرار وبخفاء، ولكن بقوة، فهى الزنبركات الدافعة الدوارة التى تحرك الانسان، والمحركات العميقة الدفينة التى تمد النفس بطاقتها للعمل والسلوك والخلق.

والسيريالية أول مذهب فى الفن يتخذ غايته فى تكشف تلك الأغواء المتحركة المتقلبة بالحياة، ويتخذ من مهمته أن يعبر عنها، بل أن يعطيها مكانتها الأولية فى العمل الفنى.

ولكن يجب أن ننتبه هنا أن السيريالية تختلف عن التحليل

النفسي. فعلم النفس التحليلي، في نهاية الأمر، علمٌ يهدف الى تفسير الظواهر والوقائع النفسية تفسيرا كاملا منطقيا عقليا، علم النفس التحليلي يستهدف اخضاع العنصر اللاعقلي في النفس الى الفهم العقلي الخالص، ويتخذ لذلك وسائل العلم من تجربة الى تحليل وتعليل، ومن استدلال الى استقراء ، أما السيريالية فهي تغامر في المجهول اللاعقلي، محتفظة له بقيمته الخاصة وبجوهره اللاعقلي، محتفظة له بعنصر العجب الذي لا يفسَّر، بل يهول ويؤثر، ومن هنا قيمتها الفنية، لأنها، إذ تصدر عن الأغوار اللاعقلية، تدق أبواب هذه الأغوار نفسها فيمن تقع عليه من مشاركين في تجربتها الفنية، وتثير أصداء كانت صامتة في نفسه حتى ذلك الحين، وتطعن فيه مناطق كانت عذراء خاملة – تطعنها بشحن من الانفعال والكشف الحسي، لا بالتفسيرات العقلية العلمية.

لذلك كله كان الحلم، أحد مقومات السيريالية، سواء كان هو الحلم الذي يغتصب مسرح النفس منها عند النوم، أو كان الحلم الذي يتسلل اليها، في التيقظ، من أبوابها الخلفية، ليدور عليها في فترات التهويم.

السيريالية ترى في الحلم منبعا غنيا خصبا من منابع الشعر، والفن عامة. فالحلم هو الذي يتيح للفكر أن يحطم أشكاله التقليدية وأن يتخذ تلك الرموز الفعالة التي تتقنع بها نزعاته الأصيلة. وأدوات

الشعر الأصيلة ليست إلا تلك الرموز الحافلة بطاقات ديناميـة انفعالية وهذه الرموز هي الجسور التي يعبر عليها الانفعال من نفس إلى نفس، مدفوعا بشحنته الانفعالية ومثقلاً بها، وبذلك يتحقق أول أهداف الفن: تلك المشاركة الوجدانية التى تكسب العمل الفنى قيمته.

وللحلم دور آخر مع ذلك، لم تغفله السيريالية، إن وظيفة الحلم الأساسية فى الواقع هى أنه يؤكد منح الإنسان حريته أمام الأشياء، الحرية لتحقيق كل ماتجيش به النفس من أشواق ورغبات، تلك الحرية يمارسها الحلم كما لو لم توجد القيود قط، كما لو لم يوجد العالم الموضوعى الصلب بأسواره العالية التى لا تطال.

قد تكون تلك الحرية وهمية، لا انعكاس لها فى حياة الفعل، أو بالعكس، فقد يكون الحلم مصدرا من مصادر الفعل، وأيا كان الأمر، أليست هى الحرية التى تشتاقها النفس؟ أليس الفن فى نهاية الأمر هو ممارسة تلك الأشواق العميقة والنزوعات الدفينة فى أعماق النفس؟ فى اطاراتها الجمالية؟

والسيريالية مع ذلك ليست فرارا من الواقع الى الحلم، وليست لواذا بالجنون من العقل، وليست انطواء على النفس بغلقها عن العالم، بل هى تحاول وحدةً إيجابية بين التيقظ والحلم، بين الوعى والغفوة، بين العقل والهذيان، بين الذات والموضوع، وهى ترى فى

الإنسـان تلك الوحـدة التى تعلو فـوق الواقع، ومن هنا جـاء اسـمـهـا «مـافوق الواقـعية». ومـافوق الـواقـعى هنا ليس هو غـير الواقـعى، ولكنه التوحيد الحىّ الحقيقى بين المـباشـر القريب المدرك وبين المـمكن، بين المـبـتذل السـوقى العامي وبين الـخرافى الأسطورى الذى يعيش فى نفسنا وبيننا، السـيريالية إذن هـى الوعـى الحـاد بتـقـاطـعات طرق النفس المـتـشـعـبـة، حـيث تلتـقـي المتنـاقـضـات وتنصـهـر، تقـاطـعـات المـاضـى بالمسـتـقبل، تقـاطـعات الحس الجمـاعى بالحب، تقـاطـعات اليـقظة بـالنوم، تقـاطـعـات الحـيـاة بالمـوت نفسـه، وتقـاطـعـات الذات الواعـيـة الشـاعـرة، بمـا يصـدمـهـا من ضـربات الكون المـوضـوعى الجـامـد، الحـافل مـع ذلك بحـيـاته الخـاصـة. لذلك أوثر أن أسـمى السـيريالية «فن ما وراء الواقـع»، إذ تشـتمل على عناصـر الواقـع كلها، وتتجاوزها.

وقد ولدت الـسـيرياليـة عندمـا كـان أندريه بريتـون فى سنة ١٩١٩ يصـغى الى تلك الأصـوات الخـافـتـة الهـامـسـة ، الآمـرة مـع ذلك فى وضـوحـها وسـيـادتها، تأتيه من أعـماق النفس، بين التـيقظ والنوم. وهو يكتب : «فى سنة ١٩١٩، توقف انتباهى عند تلك الجمل المتقطعة إلى حـد مـا، والتى كـانت فـى الوحـدة التـامـة، عند اقـتـراب النوم، تظهـر للنفس دون أن تستطيع أن تكشف لها نظاما محددا سابقا معينا من قـبل. هذه الجمل ذات الصـور القـوية كـانت مـعنا من قـبل، منتظمـة

السياق تماما، وبدا لى أنها عناصر شعرية من الدرجة الأولى. فاقتصرت فى أول الأمر على الاحتفاظ بها».

وفى ذات مساء، قبل أن ينام، وجد عبارة غريبة لم يستطع مع ذلك أن يحفظها، وإن ظهرت له مجلة بمعنى واضح مستتير غلاب. كانت عبارة تشبه ما يلى: «إن هناك رجلا تقطعه النافذة قطعتين» لا بمعنى أنه يطل من النافذة ، بل إن النافذة تتبع الرجل أينما اتجه، تقطعه من منتصفه أينما كان.

هذه التجربة تذكرنا بما قاله كافكا فى يومياته بالمعنى التالى: «إن عبارة ما» تأتينى، دون اختيار، كانت تبدو لى كاملة واضحة بمعنى جلىّ لا يمكن الانتقاص منه ولا الإضافة عليه».

ومهما كانت تلك العبارة عادية مبتذلة فى جريانها إلا أنها كانت تبدو له غلاّبة بديعة كاملة : كعبارة من هذا النوع: «كان يطل من النافذة».

إن المهم فيما يذكره كافكا أنه قال: تلك العبارة: تأتيه دون اختيار. كأنها تصعد اليه، غنية بمعناها الكامل، دون إرادة منه، من أعماق نفسه. لن نفهم شيئا من هذا إلا إذا أدركنا ما لهذا الرمز «رمز النافذة» فى كل أعمال كافكا من قيمة. فهو الرمز الذى يأتى المرة بعد المرة، مثقلا بإيحاءاته الخاصة.

والنافذة فى الواقع رمز قوى فعال. فهى النظر الى الخارج، تأمل

الكون من غرفة النفس الحبيسة، انطلاق العين فى السموات الغامضة الفسيحة من كوة الانحصار الداخلى المقيد.

على ذلك النحو إذن بدأت السيريالية تتناول أداتها الفعالة فى أداء مهمتها، أداة الكتابة التلقائية، أو الآلية: وهى تسترشد فى ذلك بأسلوب عملية التحليل النفسى. ونحن نعرف أن المريض، إذ يمر بهذه العملية، تُهيأ له أحسن الأوضاع حتى تنطلق أفكاره دون عائق، فيجلس على مضطجَع هادئ مريح، تسترخى فيه كل عضلة من عضلات جسمه، ويُعد له النور المطمئن الوادع ، ويدعى لأن يتكلم بكل ما يدور فى ذهنه، دون اهتمام بأن يبحث عن ارتباطات ما يقوله بعضه بعضا.

وعلى المحلل النفسى، فى الوقت المناسب، أن يكشف عما تدل عليه تلك الكلمات والعبارات العفوية التى تصدر من مريضه، الكتابة التلقائية تشبه عملية التحليل النفسى فى أن الكاتب لا يصدر عن تخطيطٍ سابق أو فكرة معينة، بل هو يجلس مستعدا لأن يتلقى ما يأتيه من عبارات وكلمات وجمل، دون أن يعنى بربطها فى موضوع معدٍ مهيأٍ من قبل. هو يجلس حتى يصغى لإملاء ذلك النبس الداخلى الذى يأتيه من المناطق الخفية الغنية الواقعة فيما تحت الشعور. يجلس كما لو كان شاطئا تقذف إليه أمواج المحيط العريض العميق

بحطامات من محتوياتها، لكنها حطامات تكوِّن جزءاً من ذات حياة المحيط، وتتسم في أعماقها بكل ما لأعماق المحيط نفسه من خصائص، هي الرموز التي تلقى إليه محملة برسالة من الأعماق، وليس من مهمته أن يفسر تلك الرسالة أو يفهمها، بل إن يتلقاها بِكْراً مفعمة بالرمز، قادرة أو غير قادرة على التأثير، كيفما اتفق..

وينبغي مع ذلك أن ندرك أن مهمة الكاتب السيريالي ليست أن يقنع بما قد يبدو فيما سبق من سلبية خاصة. فالكتابة السيريالية في الواقع تحتاج الى مرانة وفطانة، إذ أن من الممكن جدا أن يُدفن الكاتب تحت أكوام من هذه الحطام التي تلقى عليه، آتية من تيارات مختلفة قد يصطدم بعضها ببعض، ويُلغى بعضها بعضاً.

الكتابة التلقائية تعمد الى نوع غريب من حالات الخلق الفني. فالكاتب لا يخضع لقواعد سابقة يضعها لنفسه، ولا لتخطيط معين مدروس من قبل. وهو يتلقى تلك المواد اللفظية التي تطفو على شاطئ الشعور ويجمعها دون أن يعنى أية عناية بمدلولاتها العقلية ولا بسماتها الجمالية. لكنه، حتى لا يغوص تحت أثقال هذه المواد اللفظية المنتفضة بشحناتها اللاشعورية الخاصة، عليه مع ذلك أن يعيد إيلاج الوعي، على نحو جديد، في داخل هذه المنطقة من الحلم التلقائي. لا يعني ذلك أن يعيد إدخال العقل المنظِّم الخاضع للأوضاع المألوفة ، بل يعني أن يصهر حالةً جديدة يندمج فيها

الوعى الحساس بمنطقة ما تحت الشعور، بحيث يكوّن ضوءاً يشع فيها ويهديها ويوجهها من داخل اللاوعى نفسه. أى أن العقل المنطقى هنا ينزل عن سيادته الجافة المتحكمة التى نعرفها له فى حياته اليومية أو الفلسفية أو العلمية، ويعود يندمج فى وحدة أعمق منه وأكبر منه، هى وحدة الحياة النفسية التى تتكشف شيئاً فشيئاً عن أغوارها. ولكن الوعى مع ذلك غير منفى منها وغير مُبْعَد عنها. بل هو يعيش فى داخلها - حتى يسهر على تكاملها وحتى يخلّصها من الشوائب الغريبة، وحتى يوجهها نحو أعمق تياراتها وأحفلها بالخصوبة الرمزية.

من هنا ندرك أن الكتابة السيريالية ليست هى الهذيان الخالص المنطلق، وليست هى أن نخط على الورق ما اتفق أن يأتيك وكيفما اتفق ذلك. بل هى عملية خلق وتكشف أصيلة للنفس، عملية ينبغى أن تلتزم النزاهة وأن تستضئ بالوعى، ولكنه ليس ذلك الوعى العقلى المسيطر من الخارج بل الوعى الذى يندرج تحت اللاوعى حتى يتكون منهما معا، وحدةٌ هى القادرة على تلمس كنوزها الخبيئة.

تختلف الكتابة السيريالية إذن عن الكتابة الفنية المألوفة فى أنها لا تخضع لسيادة الأحكام العقلية أو النفسية أو الجمالية البحتة، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغريبة عن أغوار النفس اللاشعورية.

وهى تختلف عن الهذيان الصراح فى أن الوعى يهديها من داخل

مناطق ما تحت الشعور، وأنه يضئ تلك الأعماق التى تنبعث منها رسالة اللاوعى، وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب العمل الذهنى النفسى فى وحدة فوقية يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ، ويقوّى فيها الشعور مضمونات اللاشعور.

هذه الرسالة إذن تأتى للكاتب السيريالى من أعماق نفسه، ليست رسالة غريبة عنه أو غريبة عن الانسان ، فمن المهم هنا أن نؤكد أن السيريالية لا ترى فى داخل النفس الإنسانية شيئا يأتيها من الخارج بل من القوى الفعالة العميقة فيها وحدها. فليس الإملاء الذى تصغى اليه السيريالية إملاء آتيا من شىء غريب عن الانسان، بل من الإنسان نفسه ، وإن كان مطمورا كامنا غير متكشّف. مهمتها هى فعلا ذلك الكشف ، بنوع من المعرفة الحميمة. الرمزية الحقة للسيريالية هى أنها تظهر ما يوشك أن يتكشف ، تُظهره فى صوره الرمزية الموحية المؤثرة ، فهى «تصل بين الليل والنهار وتلقى فى ذلك الضوء الجديد ألغازها القديمة، السيريالية تصدع الجدران التى تفصل بين الأكوان التى نحياها كلا منها على حدة وتتيح لمحتويات هذه العوامل المختلفة أن تلتقى بعضها ببعض، وبذلك يفسر ما للسيريالية من غرابة على مألوف جفاف حياتنا اليومية التى انتهينا بالركون إلى ما فيها من نظام مطرد، والقنوع بما فيها من رتابة.

***

السيريالية تصدر عن فكرة أساسية تذكرنا بنظريات جان جاك روسو في الانسان الأول الطبيعي، أو هي تُذكرنا بما يدور في بعض الأديان من فكرة الجنة الضائعة أو الفردوس المفقود. فالسيريالية، على العكس من الداروينية مثلا ، لا ترى أن الإنسان قد تطور من الأدنى الى الأعلى، ولا تسلم بأنه ارتقى من المادة غير العضوية الى المادة العضوية، ومن الحيوان الى الانسان البدائي الى الانسان الراقي المتطور أبدا إلى الأعلى. بل هي ترى أن الانسان عاش بداءة ذي بدء في عالم من العجب يسود فيه التناسق التام مع القوى الطبيعية أو الإلهية، في عالمٍ كان كل شيء متاحاً قريبا وكان للانسان فيه كل القوة وكل القدرة وكل السيادة.

ثم انهار هذا العالم ووُجد الإنسان في الأرض لا تفارقه ذكرى هذا الفردوس المفقود .

نحن نلمس في هذا التصوير عودة لأسطورةٍ مازالت تلح على الإنسانية من زمن بعيد موغل في القدم.

ولكن الغريب في هذا المجال أن السيريالية لا تعود لهذه الأسطورة على النحو الذى تذكرها بها الأديان أو نظريات العودة الى الطبيعة، بل هي تدعو الى استرجاع كل قوانا النفسية والجسمية والسير بها الى حالة من الازدهار والايناع والتكامل، الى ما تسميه بنقطة التسامي أو النقطة العليا، حيث يستضيئ العالم والنفس بنور

من التناسق والكمال، حيث يسود نوع من الثمل والأمل، وتتلاشى الفوارق الزمنية، ويتجاوز الإنسان قيود الذات ، كي يغنى فى سحر يضم العالم والذات معا فى وحدة مُسْكرة.

ولعل من الممكن أن نجد تفسيراً لهذه العقيدة السيريالية فى خارج نطاق المذهب السيريالي نفسه، الذى لا يقدم لها تفسيرا ما، بل يضعها أمامنا كنوع من الأحلام الأسطورية التي تشوق الانسان وتفتنه . لعل من الممكن أن نجد لها تفسيراً «رجعياً» إذا رجعنا الى عالم الطفولة السحرى، بل الى عالم ما قبل الوعى الطفلى حيث الذات الطفلية هى العالم نفسه، حيث يشعر الطفل أنه سيد الكون قبل الفطام وقبل مروره بأزمات الطفولة الفاجعة المحتومة، ولم تتبين له بعد أسوار العالم الموضوعى وحواجزه وصدماته، بل كل شىء لا يتجاوز متناول يده فى ثدى الأم وحنانها الذى يمده بكل حاجة ويرضى فيه كل نزوعاته من غذائه لفمه ولحبه الطفلى. وإشباع لحاجاته. ربما كان فى حلم السيريالية ذاك شىء يشبه استرجاع هذا العالم السحرى الذى مر به الإنسان، فى طفولته الأولى، قبل أن يفتح عينيه على صدمات الحياة وقبل أن يتعلم أن يتناول، وأن يسلم، وأن يوفق بين اندفاعاته المتطلبة وبين صلابة العالم الذى لا يعنو له، كما كان يعنو قبل الفطام.

ربما كان هذا التفسير الذى يعود الى علم النفس التحليلى

مشيراً الى فهم تلك العقيدة السيريالية، وإن كانت على أى الأحوال لا تنفرد بها السيريالية بل لا يعدو دور السيريالية فيها أن تعيد بعثها من مكمن الأساطير العميقة العتيقة التى ما تزال تراود الإنسانية منذ أيامـها الأولى، الأسطورة التى تذكُر عـالمـاً قـديمـاً من المـقـدرة السحرية للإنسان، ومن سيادته غير المهدورة، والتى تهدف أبدا الى العودة الى تلك الأرض المفـقـودة حيث تخـتفى الفواصل بين الذات والموضوع ويغوص الانسان دون ما عائق فى أعمـاق اللغز الكونى، مندمـجا فيه، تتفتح له الأبوابُ المغلقة جميعـها وتتهـدم الجدران العنيدة ويغزو فيه الوضوح والجلاء والنور السحرى كل الآفاق.

إلا أننا فى السيريالية، قبل أن نصل الى هذه اللحظة التى تكاد تكون لحظة صوفيـة الاندمـاج فى العـالم والغناء فيـه، نمر بمسـارب طويلة رهيبة معتمة من الانتظار. هذا الانتظار المقبض الذى يعتصر الشـعـر السـيريالى كله، ويقـوده الى المـمـرات الملتـوية والمـتـاهات الخرافية التى لا خلاص فيها أو لا يكاد يكون منها خلاص، وإلى تلك السـهول الفسيحة المغطاة بالملح فى أضـواء القمر الغريبة الزرقـاء التى ليست من هذا العالم. سـهول مقفرة ممتدة بلا نهاية كأنمـا على الانسان أن يعبرها قبل أن يصل الى غايةٍ له لا يكاد يستبينها.

وإلى جانب هذا الانتظار الذى لا نهاية له، يصـاحب الإنسان فى رحلتـه تلك قلق، بل هلع لا يسـتطيع علم النفس التـحليلى أن يفسـره

حتى يصل به الى نجاته.

في جوانب الشعر السيريالى والفن السيريالى بعامة تتكشف لنا تلك الأراضي الغريبة الشاسعة التى تمتد فى داخل النفس، لا تعمرها إلا الوحشة وتهاويل الخوف وصرخات خرساء فاغرة فاها بلا صوت، وأذرع ممتدة فتقبض فى انفعالات تذكرنا بالانفعالات البدائية البحتة، الخالية من كل تعقل وكل اتزان.

والسيريالية هنا تختلف عن الوجودية مثلا فى تصويرها للقلق. فالعالم عند الوجوديين هو المسرح الذى ألقى بالانسان عليه ، دون ضرورة ، ودون معنى. وليس هناك من قيمة فيه إلا قيمة الانسان وحريته ، وهذه فى نهاية الأمر لا قيمة لها. العالم الوجودى حتى أقاصيه عالم مقفر مجدب صخرى لا يتكلم ولا هداية فيه للإنسان، ولا مستقبل له، ولا مضمون فيه. أما العالم السيريالى فهو على العكس عالم مفعم بالرمز حافل بالاصوات المنادية، حاشد بالشحنات الانفعالية. عالم يصدر عن فردوس مفقود كان الانسان فيه سعيدا له كل السيطرة، وما تزال تحوم فى أنقاض هذا الفردوس ذكرياته القديمة، وهو مع ذلك فردوس قائم على مناطق عجيبة عميقة رهيبة من العذابات والتهديدات تحيط بكل خطوة يخطوها الإنسان.

والقلق الوجودى يتأتى من حرية الإنسان فى الاختيار وعن صمت العالم أمامه. أما القلق السيريالى فينشأ عن زحمة المعانى التى

تسد عليه السبل وتحتشد أمامه فى كل طريق، القلق السيريالى ناشئ من الامتلاء والخصب بل من أن الأشياء مثقلة بالمضمونات والرموز تكاد تتفجر بها.

واحتشاد موضوعات العالم الخارجى بالرموز الانفعالية هو الذى يفضى الى ذلك الوجه الجديد من وجوه صلة السيريالية بالعالم الموضوعى. وهو الدخول فى الأشياء.

السيريالية كما قلنا تقع فى مفترق الطرق بين الحلم واليقظة، بين الذات والموضوع. لذلك يتغلغل السيريالى نافذا من جدار ذاته المغلق عليه، فيفجر هذه الذات داخلا منها عبر جدار الشيء الجامد الموضوع أمامه فى العالم، كى يحيا حياة الأشياء الموضوعية.

تحطم السيريالية إذن أسوار الأشياء وتذيبها مع الذات الإنسانية فى وحدة تقع وراء نطاق الواقع ، حتى لكأنها تشارك الأشياء فى جواهرها الخفية المسدودة وبذلك يصبح الإنسان، مدفوعا بانفعالات ونزواته، هو الوعى الذى تعى به الأشياء نفسها عبره وفى داخله، وسواء كانت تلك الأشياء هى الشفق فى السماء أو قطعة خيط ملقاة الى جنب الرصيف.

هذه الوحدة بين الذات والموضوع هى التى تجد فى «الإعصار مثلا شفرات من الحقد، أو موجات عاطفية». وهى التى تملأ عالم السيريالية بأشباح منها الخير وفيها الشرير تحوم حول أنقاض

صروح إقطاعية قائمة فى مدننا العصرية التى تعج بالآلية، وفى رحبات من القصور الوسيطية مازالت متخلفة على نحو غريب فى شوارع القرن العشرين.

هذه الوحدة تؤدى بنا الى الكلام عن ناحية غريبة تكشف عنها السيريالية، وتصل السيريالية بعلم الكيمياء القديم فى العصور الوسطى، وبعلم النفس التحليلى الحديث فى الوقت نفسه. هذه هى صلة الكلمة بالمعادن، صلة الشعر بالصخور الطبيعية.

من الشائق أن نلاحظ هنا أن كلمة «شعر» فى اللغات الأوربية تصدر عن كلمة «فعل» أو عمل أو صنْع باللغة اليونانية. وفى هذه الرابطة إلماحٌ لأن الشعر خلق، خلق وفعل بالمعنى السحرى الأصيل للكلمة حتى لكأن الشعر يجاوز ميدان التعبير والتوفيق اللفظى الى مقدرة أكبر هى المقدرة على الفعل المادى، على الصنع والابتكار والإبداع على الخلق بالمعنى الأولىَ للكلمة.

وهو ما يكشف لنا عن جانب على أكبر قدر من الأهمية فى صلة الانسان بالكون عند السيريالية ، تلك الصلة التى تربطهم بالكيمائيين القدامى.

فنحن نعرف أن الكيمياء القديمة كانت تستهدف أول شىء تحويل المعادن الخسيسة الى الذهب، والعثور على حجر الفلاسفة.

وهنا يتعين علينا أن نطرح عنا ما ورثنا من تربيتنا وعاداتنا

الفكرية الداخلة فى نطاق «الحضارة» العلمية الحديثة. فليس تحويل المعدن الخسيس الى ذهب عند الكيمائيين القدامى عملية نفعية تهدف الى الصناعة والاستغلال المنفعى. وانما هى، كما يتضح لكل من حاول فهمها، عملية سحرية تتصل بالرموز وتقارب الطقوس الدينية. هى أساسا عملية خلق غير منفعى يدور فى خارج النفس ولكنه يعبر فى الوقت نفسه عن تحول داخلى، وإلا فما معنى إضافة وصف الفلسفى الى الحجر؟ وهذا التسامى الداخلى هو نشدانهم لهذا الحجر الفلسفى الذى أفنوا أعمارهم فى سبيله. ليس الأمر هنا، كما تصوره العادات العقلية للقرن العشرين، محاولة غير علمية فجة لا تقوم على أساس من التجريب بل هى محاولة تجرى فى المناطق التى تتخذها السيريالية مسرحا لها، تلك المناطق التى تقع على التخوم بين الصحو والخرافة، بين الواقع والرمز، بين النفس والعالم الخارجى. فتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب انما ينتهى ، اذا شئنا أن نعبر عنه بأسلوب مقرب، الى تحويل النفس عما فيها من خسة وشَوْب وعكارة، الى جوهر مستضئ سحرى، هو تحويل خلقى، ورمزى نكاد نستشفه فى كل عمليات هؤلاء الكيمائيين القدامى. والعثور على الحجر الفلسفى هو فعلا العثور على تلك الوحدة بين الذات والموضوع، بين النفس والعالم، أى العثور على الاندماج الصوفى المشتضىء الذى يكسب الانسان وعيه المتسامى الشامل،

ويقـربه أو يصل به الى تلك النقطة العليـا حـيث يسـود التناسق والجمال والصدق.

هذه الأحلام التى راودت الإنسـانيـة فى العصـور الوسطى، وهى عصور الرمز أساسا، هى الأحلام التى تبعثها السيريالية عن طريق الشعر . والشعر السيريالى يزدحم بتلك الصور المعدنية، بتلك الصخور والأحجار النفيسة التى تشتعل فيها، من الداخل، نزعات النفس الإنسانية.

السيريالية إذن فى مجهودها الفنى تطوير للمادة اللفظية نحو اندماج الانسان بالكون، كما أن الكيمياء القديمة تطوير للمادة الحجرية نحو أهداف نفسية إنسانية.

ويكفى هنا أن نذكر عبارات هؤلاء الكيمائيين القدامى فى وصف تلك المادة الملغزة التى كانوا يتشددون أن يجدوا فيها «الحجر الفلسفى»، حتى ندرك إلى أى حد يقترب منهم السيرياليون فى أوصافهم الشعرية الغريبة للحالات النفسية وإلى حد يتفق الجماعتان: الكيمائيون القدامى والسيرياليون المحدثون فى فهمهم للتناقض الإنسانى الذى لا يمكن انفصامه، هذا التناقض الديالكتيكى الذى يكون وحدة الإنسان. فقد سمى هؤلاء الكيمائيون حجرهم الفلسفي المنشود بأسماء كالحمل والتنين، الذكر والأنثى الرأس والمنيّ، الصيف والشتاء، السماء والأرض، الظلمة والنور،

الديك والدجاجة، الماء والنار، الملك والعبد.

هذا من ناحية. فلنسمع السيرياليين يقولون:

إن السيريالية لا تقيم اعتبارا إلا لكل ما يتخذ غاية له اختيار إفناء الكائن فى وهج داخلى أعمى ليس هو بروح الثلج أكثر مما هو روح النار».

أو قولهم إن أكبر عدو للإنسان هو العتامة.

أو عندما يتكلم بريتون عن البللور قائلا:

«البيت الذى أقطنه: حياتى وما أكتبه، أحلم أن يبدو كل ذلك من بعيد كما تظهر عن كثب تلك المكعبات من جوهر الملح».

أو يقول: إننى أحلم بأن أقطن بيتاً من الزجاج، وأرتاح بالليل على سرير من الزجاج ملاءاته من الزجاج، حيث يظهرَ لى مَنْ أنا، إنْ قريبا، وإن بعيدا، منحوتا فى الماس».

من العبث أن يحاول تفسير هذه الصور تفسيرا عقليا منطقيا. بل ينبغى أن نفتح لها أنفسنا نتقبل الرمز حتى يؤتى أثره فى داخلنا، بطريقته الخاصة وبما له من ايحاءات أصيلة فيه، وإنما يكفينا أن نلمح الى الصلة البادية هنا بين حلم الفنان بالصفاء والنور وبين انعكاسات هذا الحلم فى أحجار الطبيعة.

ولكن هذا الحلم بالصفاء والنور ليس بالطبع إلا أحد أحلام الفن السيريالى، فهذا الفن يعج بالصور والهذيانات الموحية التى تجرى

على هذه الوتيرة.

وبريتون يصف لنا بناءً شاهده قائلاً:

«على سفح الهوة ينفتح القصر ذو النجوم مبنياً من الحجر الفلسفي».

في الفن السيريالي كله نحس بنفحة الخرافة المحملة بمعانيها الخاصة تهب على وجوهنا، في شوارع مدينتنا.

على أن السيريالية مع ذلك كله بنت القرن العشرين بل هي إحدى الظواهر المميزة له في تاريخ الفن. ومن ثم كان لا معدى أن تتسم بالمرارة التي تجري في شرايين هذا القرن. ومن ثم نجد فيها ما يسمونه بالفكاهة السوداء.

والفكاهة السوداء في السيريالية هي انفعال الانسان أمام أقداره وسخريته منها في الوقت نفسه، بحيث يؤكد حريته حيالها. فهذا إذا يسخر منها كأنما يعلو عليها، بالرغم من وقوعه فعلا في قبضتها. هذه الفكاهة السوداء هي التي تدعو السيريالية الى تحطيم كل الأوثان التي تواضع الناس في مجرى حياتهم اليومي على تبجيلها. وهي التي تدعوهم للإغراب والإغراق حتى يمسحوا عن فمهم طعم الحياة اليومي المبتذل. وهي التي تحفزهم لأن يسخروا مر السخرية من اعتبارات اكتسبت على مر الزمن توقيراً لا يقف أمام التمحيص، وإلى اسخرية أيضا من الآلام التي تمزق الإنسان دون أن يكون له

ثمّ قدرة على شفائها، هذه السخرية تؤكد تمردهم على ذلك الألم وحريتهم – في نهاية الأمر – بازائه.

نستطيع على ضوء ما ذكرنا من مقومات السيريالية أن نفهم جوهر الشعر السيريالى، فالسيريالية تتخذ من الانسان نفسه تلك المادة الأولية التى تنشد أن تجد فيها الحجر الفلسفى، فى أحلامها الشاعرية. هذا الوهج الداخلى، هذا السرير من الماس فى بيت من زجاج، هذه الموقدة المشتعلة التى تنبثق فيها ليلة البروق، هذه السماء الداخلية التى يصعد فيها نجم وحيد.

والشعر السيريالى يقوم أولاً على عملية الإخلال المنظم الواعى بحواس اليقظة العادية ، وعلى مقدرة الشاعر أن يحيا فى تلك المناطق المبهمة المتجاوبة بأصداء غير مفهومة والواقعة على تخوم الأكوان المتقاطعة، وعلى مقدرته أن يبقى فى داخل هذا الشك، وعلى أن يقوم بالتحطيم المنهجى للأوضاع اليومية المألوفة حتى يغوص فى الأسرار الحية للنفس والكون. لذلك يدين السيرياليون بأنه قبل أى خلق يتعين أن يوجد الفوضى، ويذهبون بعبارة رامبو الى أقصى حدودها: لقد انتهيت الى أن أجد فوضى نفسى شيئا مقدساً.

لذلك يعرّفون الشعر بأنه انهيار العقل.

لذلك يمجدون مقدرة الشاعر على النفى قبل مقدرته على الإعجاب والإبداع.

نرى بريتون يقول: «أنظر الى الممكن، وما يجعله الشعر فيه، والى حبه لما يتفق مع الواقع، فكم يبدو له قاصرا ما هو كائن وما يمكن أن يكون. أيتها الطبيعة إنه ينكر قواعدك ، أيتها الأشياء : ماذا تهمه خصائصك ؟ إن الشعر لن يعرف راحة إلا إذا وضع يده النافية على الكون كله».

لذلك نجد هذا التفكك الغريب في الشعر والتصوير السيريالي حيث تتخلع مفاصل الأشياء وتفقد ترابطها حتى تنشأ عنها روابط جديدة طريفة موحية خلاقة ، حتى يعمل الفن على إلغاء الفوارق بين الذات والموضوع.

إن متطلبات الروح الشعرية كما يراها السيرياليون هي اندماج الغريب والشاذ والشنيع، والفوضى والمجهول، هي الإفلات من المتواضعات المألوفة للكشف عن الرموز العتيقة.

والشعر السيريالي ليس إذن موهبة خاصة يزهى بها القلائل من الموهوبين، بل هو الكنز الدفين الذي تشترك الانسانية كلها في ملكيته. الشعر عندهم هو احدى سمات النفس الإنسانية ، كل نفس إنسانية، وباستطاعة أي إنسان أن يكتشف شاعريته ، إذا تخلى عن تحيزاته التي تصاحبه في حياته اليومية، وإذا استطاع أن ينفذ ، بالكتابة التلقائية. وبالحلم، الى منابع الشعر، في أعماقه.

لذلك نرى بريتون يؤكد:

أن خاصة السيريالية هى أنها أعلنت المساواة التامة بين كل الكائنات الإنسانية السوية أمام الرسالة التى تأتى من التخوم، وأنها أكدت باستمرار أن هذه الرسالة هي ملكية عامة مشتركة لكل منا الحق فى أن يطالب بنصيب منها فلا يمكن اعتبارها ملكاً خاصاً لبعض الأفراد.

ومفهوم مما سبق بالطبع أنه عندما يتكلم عن الكائنات الإنسانية السوية لا يعنى الرجوع عن مقومات السيريالية الأساسية فى الهذيان والحلم والعودة للاشعور بل إنه يؤكد أن هذه كلها من الخصائص الأصيلة للإنسان السوى، بشرط ألا يكون قد فقد كل سبيل للعودة الى أرضه الخصبة الغنية بالمنابع، بشرط ألا تكون قد جففته الحياة الآلية، وكسرت روحه التميزات المنطقية المتحجرة.

بذلك نكون فيما أرجو قد أوضحنا السبب فيما يأخذه الكثيرون على السيريالية من غموض واستعصاء على الفهم الغريب، فإنما رمزيتها البعيدة ترجع الى صدورها من منابع ما تحت الشعور، وله صوره الخاصة المقنعة. والرموز التى نحس بوجودها فى الحلم، وفى الهذيانات التي تنبثق أحيانا من داخل النفس، ليست مجرد تبادلات سطحية بين الصور، ليست مجرد استعارات قريبة، بل هى رموز مركبة عميقة غنية بالإيحاءات علينا أن نتفتح لها، أن نفسح أمامها السبيل كى تتصل بمناطق ما تحت الشعور فينا، وتؤثر فيها

بأسلوبها الخاص الذى لا يمر على أى حال بطريقة العادات العقلية الموروثة أو المألوفة.

إلا أن هناك نقداً هاماً يوجه الى السيريالية من ناحية أخرى : هى افتقاد السيريالية للجمال كما نعرفه فى نطاق حساسياتنا الشائعة.

ويكفى فى هذا المضمار أن نذكر كلمة بريتون: «أن يكون الجمال تشنجا، أو لا يكون».

يخيل الى أن السيريالية انما تقصد من ذلك أن تحطم تلك الصور الجمالية المنعزلة الثابتة، تلك الاصطلاحات التى ألفنا أن نجد فيها استقرار التناسق وتوازن الأنغام التى تجمدت فى علاقة تآلف تام، وبذلك تخرج السيريالية عن متوارثات الحضارة التى نحيا فيها، لكى تصلنا بالقمم الجمالية البدائية. وهى القيم التى تروعنا فى آثار فنون الأقوام البدائية مثلا حيث نرى مجسدات بشعة ومسوخا رهيبة تتسم مع ذلك بتأثير نافذ يلمس فينا مناطق فى النفس طال عليها الإنكار والإخفاء، مناطق عامرة بمشاعر أولية، مخاوف الإنسان وأشواقه ونزوعاته وأنواع قلقه. هذه المشاعر إذا وجدت تعبيرها فى الأثر الفنى كانت لفرحة التعبير، أيا كان نوع الانفعال ، قيمتها الجمالية. لقد قامت نظريات لا عداد لها لتفسير الجمال . على أنه إذا أمكننا أن نتخلى عن اصطلاحاتنا الجمالية المتواضع عليها، يتيح لنا ذلك

أن نجد فى انطلاق هذه الانفعالات الإنسانية الأصيلة وتجسمها فى موضوع خارجى نشارك الغير بوساطته فى تجربتهم الوجدانية ، إذا تحقق ذلك ولو كان على حساب المتعارف عليه فى حضارتنا بالذات من مقاييس جمالية، أمكن أن نقول إن هناك قيمة جمالية.

وهذه القيمة الجمالية لا شك تحفل بها الأعمال السيريالية وهى تربط تجاربنا الوجدانية فيها، بشكل نفاذ بتجارب الإنسانية البدائية، فى أصالتها وأوليتها وعمقها الذى لا يضمحل ولا ينتهى الى قرار.

ولعلنا نجد صياغة لهذه الفكرة فى كلام بريتون : لا يمكن أن يوجد فى نظرى جمال، جمال تشنجى إلا بتأكيد العلاقة المتبادلة التى يرتبط بها الموضوع فى حركته وفى استقراره.

الجمال إذن عنده تصور دينامى ديالكتيكى ينبغى أن يتأتى عن طريق الكشف التلقائى الذى ينبثق من النفس ليربطها بالعالم. كتب إيلوار يحلل الشعر قائلا:

«الهذيان، والإخلاص، الغضب، الذاكرة، الجنون، الحكايات القديمة، المائدة والمحبرة، هذه المناظر غير المعروفة، الليل المنقضى والذكريات العنيدة لا أرى لها: تنبؤات العاطفة، اشتعالات الأفكار والعواطف والموضوعات، العرى الأعمى، المشروعات المنهجية لأغراض لا جدوى لها تصبح وقد غدت على أول مكانة من الجدوى، الاخلال بقواعد المنطق حتى غاية المحال، استخدام المحال حتى غاية التعقل الذى لا يقهر، إنه ذلك وليس تجمع المقاطع

والكلمات والسواكن والحركات تجميعا ماهرا الى حد يدنو أو يبعد، أو يتأتى له التوفيق الى حد يقل أو يكثر، ذلك هو الذى يسهم فى تناسق نغم القصيدة. يجب أن نتحدث عن فكر موسيقىّ لا شأن له بالطبل والكمان، ولا بالقوافي والتفاعيل فى ذلك الكونسير المخيف الموجه لآذان الحمير.

إننى لا أخترع الكلمات، بل أخترع الأشياء الكائنات والأحداث وأخلق لنفسى العواطف.

إن القصيدة تكشف عالما جديدا وتصبح إنساناً جديداً.

لقد ظن البعض أن الكتابة التلقائية تجعل القصائد لا جدوى فيها. لا، بل هي تزيد وتنمي من مجال تفحص الوعى الشاعرى وتكسبه غنى. فإذا كان الوعى كاملاً توازنت العناصر التى تستخرجها الكتابة التلقائية من العالم الداخلي وعناصر العالم الخارجي. وعندئذ تتحقق بينها المساواة فتتخرج وتندمج لكى تكون الوحدة الشعرية».

السيريالية، بعد، ليست فى مذهبها مجرد حركة فنية، بل ثورة كاملة. على أنها، أيا كان الأمر، قد تركت آثاراً عميقة فى الأدب والفن، حتى ليمكن أن يقال إن الفن جميعا بعد السيريالية، لا يمكن أن يعود الى ما كان عليه قبلها.

***

الاسكندرية ٨ سبتمبر ١٩٥٤

ب- سيريالية مصرية فى الفن التشكيلى :

عندما ألقى جورج حنين - الكاتب المصرى باللغة الفرنسية - محاضرة عن مبادىء السيريالية فى القاهرة ، عام ١٩٣٧ كان ذلك إيذاناً بمولد السيريالية المصرية.

وفي عام ١٩٣٨ أصدر رمسيس يونان كتابه «غاية الرسام العصرى» الذى كان ثورة على المفاهيم القديمة فى فن التصوير.

وتكونت بعد ذلك جماعة «الفن والحرية» ثم جماعة «الخبز والحرية».

لم تكن السيريالية المصرية تقليداً أو استنساخا للسيريالية التى عرفتها أوربا قبل ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الأولى.

كانت السيريالية فى مصر مقترنة بالثورة لا بالإحباط، بالأمل فى التغيير وليست نتاجا لأهوال الحرب، ولكنها أساساً كانت مصرية لأنها استلهمت تراثاً خاصاً بها وحدها، هو تراث الأساطير الشعبية المصرية، وأفادت من رموز الفولكلور المصرى، بل ذهبت الى حد أنها - فى التصوير - استمدت ألوان اللوحة من الألوان المصرية المميزة: الطوبى الفرعونى والأزرق الاسكندرانى والأخضر الذى يميز أكفان أولياء الله الصالحين وأضرحتهم.

رسم كامل التلمسانى لوحة «معنى الحياة»، على قصيدة جورج حنين، فتحول الوجه الانسانى عنده الى بناء راسخ – يوحى برسوخ الأهرام نفسها – ولكنه واسع العينين، لا يتردد فى مواجهة الحياة، بل أنه يستند على حائط منيع كله عيون مفتوحة ، عيون الحجر لا تنطفىء، عيون الوعى والفهم وليس الاستغراق فى غيابات اللاوعى، ومتاهات الحلم. ومع ذلك فان الصبغة السيريالية – أو الفانتازية – جليّة وفعّالة.

أما لوحته «الجمجمة المحطّمة» فعلى الرغم من عنفها وصخب تعبيريتها وتشوه ملامحها، فانها توحى بالتماسك – مع أنها بالفعل محطّمة – كما توحى بالصمود والثبات، وحتى مع انسكاب الدم من شقوق الجمجمة – وهو دليل حياة عارمة متصلة وليس اشارة الى نزيف الموت – ومع تشعُّث الشعر المتوفز بالحيوية، فان اللوحة تنطق بتمجيد الحياة.

قال رمسيس يونان: «إن العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيا فى التوصل الى ما لا يمكن أن يتصوره عقل» وان الفلسفة بقدر ما تنطوى عليه من رغبة جنونية فى المعرفة الشاملة هى التى تعكس بعض الهواجس والأوهام والأشواق التي تخامر بعض النفوس الفسفورية الملهمة.

إلا أن فن رمسيس يونان، وهو فن مرهف وشديد الذكاء، هو

الذى يعكس بالفعل هذه الأشواق، فى لوحات تنمّ عن عقلٍ يقظ وحساسية دقيقة وروحٍ مإخوذةٍ بما وراء الظواهر الخارجية، علي براعة رصدها لهذه الظواهر نفسها

صوره الأولى متدفقة بالحسية العضوية المتفجرة بالجسدانية – حيث نجد الأعضاء الحية كأنها أشلاء متدفقة بالدم الحفى ومضمومة مع ذلك علي هيكل صلب قوى التشييد، مثل صورة «العشق المفترس». أما لوحاته الأخيرة فيعمد فيها الى نوع من تجسيد التجريد، اذا صح هذا التعبير، حيث تتحول مادة العالم الصخرية الى عجينة مهندسة ونابضة، وكأنها مجرات الأفلاك العلى وأرض مصر العريقة معا، وخصوصا باستخدام تلك الألوان – أو عجائن الألوان – الحارة، المحروقة، المتوهجة بشمس لا تنطفىء.

وفى مرحلة متوسطة نجد رسوماته الدقيقة المضيئة، عظام بللورية مصفاة تحتوى مهجا مضمرة، وأوتارا تعزف موسيقى تشكيلية خالصة.

«لولا رمسيس يونان لما كان كامل التلمساني أو كان فؤاد كامل أو تحية حليم أو جاذبية سرى أو آدم حنين أو هجرس، أو عشرات من الفنانين الذين يجتهدون بالرمز خارج المنظور.. عبّد لهم الطريق وأزال ما يعترض طريق انطلاقهم من أشكال وقواعد تقليدية وحدود للرؤيا وللتعبير» «.. بصماته على التشكيل المصري لن تمحوها

الأيام».

(لويس عوض)

إن الشظايا المتراكمة فى نظام يكاد من فرط عقلانيته أن يتجاوز العقلانية الى ما وراءها، فى لوحات رمسيس يونان، تجمع عالماً ممزقاً فى نسق جديد، هو نسق رؤية التنبؤ والاستشراف عن طريق اللون والتشكيل وتجسيم ما هو غير قابل للتجسيم، حيث يظل التوتر قائما طول الوقت ولكنه محكوم ، ومسيطَر عليه، فى داخل سر الفن.

فهذه سيريالية، بقوة أنها تعلو على الواقع، وأنها اذ تعترف بتشتت العالم، فانها تخضعه مع ذلك لموسيقى مضمرة وشاملة.

***

يقول فؤاد كامل إن «التفكير هو الحرية، والحرية هي اتجاه نحو المجهول» وهى عبارة تلخص المسعى الذى ظل يحكم عمل فؤاد كامل طول حياته وعلي اختلاف أساليبه ورؤاه : الحرية ، الضرب فى غمار المجهول، ولكن فى سياق الفكر.

فى مرحلته الأولي التى تتسم بطغيان العنف السيريالى نجد عَصْف جدائل الشعر النسوى مثلا أو جموح الخيل أو عمق العينين تطويراً للوحة أولى له - عام ١٩٤١ - حيث نجد صرخة العين النجلاء المفتوحة على سعتها رعبا أو دهشة.

أما فى مرحلة تالية فقد شف هذا العنف وصفا، وجنح نحو

تجريدٍ ما زال ينطوى على عرامة وصخب هى أبعد ما تكون عن صحو التجريد النقى وبرودته.

لم يكن فؤاد كامل قط ممن يتبع الخط التقليدى، كان دائما ممن تستهويهم المغامرة الداخلية، سواء فى مرحلته السيريالية الخالصة أو في تجربته التجريدية المثيرة، كان يبحث عن الأسرار العميقة الأولية، وعالم الانفجارات التي تفغر أفواهها فى صرخة تشكيلية، إما أحزان داكنة بألونها القاتمة، ودوائرها الضيقة المغلقة، وإما أسرار البهجات المشرقة الاصفرار والمساحات المزدهرة المنفسحة التي تحتفل بها العين والنفس.

***

لعل عبد الهادى الجزار من أبرز الفنانين إسهاما فى تأسيس وازدهار السيريالية المصرية. فهذا الفنان الذى نشأ فى حى القبارى الشعبى فى الاسكندرية وعاش بعد ذلك فى حى السيدة زينب العريق فى القاهرة كان من أقرب الفنانين الى روح الشعب، وأقدرهم على استلهام الرموز والرؤى والأساليب الشعبية وادماجها فى تشكيل خاص به وحده ينم عن أصالة متفردة.

إن مفردات التشكيل فى لوحاته وحدها – مع صياغتها الفريدة – تشير الى عمق ارتباطه بالتراث الشعبى: من هذه المفردات الأحجبة والتمائم والثعبان والقرد والبومة والقط – ذلك الذى ينتمى الى أسرة

الآلهة الفرعونية – والديك والفأر والببغاء والوشم واليد المفتوحة الأصابع على شكل «خَمْسة وخِمِيسة» والمفاتيح المعلقة – مفاتيح أبواب مرصودة وراءها كل الجو السحرى والخرافى الذى يعمر لوحات هذا الفنان العظيم.

ومنذ المرحلة التي عرفت بمرحلة القواقع فى أوائل الأربعينيات استطاع عبد الهادى الجزار أن يدمج الجسم الانسانى مع ما هو غير انسانى ، مثل الأسماك والأصداف ، بقوة سوف تزداد فى كل لوحاته اللاحقة، حيث يتوحد عالم الواقع مع عالم الخرافة، وتصبح الظواهر اليومية العادية وقائع سحرية، وينكشف العالم الداخلى للانسان فى أضواء فانتازيا باهرة مستلهمة دائما من تراث الشعب ومن أدوات حياته العادية فى الوقت نفسه.

فى لوحة «ذات الخلخال» (١٩٤٨) نجد أن الخلخال الذى يلتف بساق الفتاة كائن حى وعنيف، وهذه الحياة الكامنة تتفق مع عنف الحياة المكبوتة فى الجسم الأنثوى العارى أما الببغاء فهو حضور القوى غير العاقلة ولكنها ناطقة مع ذلك بشكل ما، ويسهم فى فعالية اللوحة أنها تخرق قواعد التناسب التقليدية مع أنها توحى للوهلة الأولى بالتزامها، وهو ما يتكرر أيضا فى لوحة «آدم وحواء».

تزاوج عالم الواقع واللاواقع عنده يأتى أحيانا فى تجاور الجسم العارى وأقنعة الحجاب والملبس الكامل كما نجد فى «الكورس

الشعبى».

وعبد الهادى الجزار استطاع أن يبعث عالم ألف ليلة وليلة المصرية، وأن يوحد بينها وبين رؤية معاصرة ولا زمنية فى الوقت نفسه، وذلك ليس فقط باللجوء الى الرمز والى المفردة الشعبية بل باستحياء رؤية تشكيلية تتجسم فى توزيع النسب بين مكونات اللوحة، بحيث تحرق نسب النظر العادى المألوف، وفى اختيار موسيقى لونية تذكر فى الآن نفسه بألحان التخت الشرقي وتآلفات وتنافرات الموسيقى الهارمونية، بين الأخضر والأحمر، بين الأزرق والطوبى، وما فيها من تنويعات تكاد تكون غير متناهية، على نحو مستكن هادئ حينا وعلى نحو من الوحشية والحرية بما يكاد يشفى على عالم الجنون والانطلاق، انظر لوحتيه «المجنون الأخضر» و«الدرويش والفيلين».

وعلى الرغم من الغرابة التي تبدو لأول مرة فى انتقال عبد الهادى الجزار من هذا العالم السفلى الذى يجيش بمخلوقات خرافية الى عالم يوحى بأنه أصبح آليا بل اليكترونيا يعتمد على مفردات علمية وتكنولوجية

(«جسم هابط من السماء» – «من الفضاء» وغيرها) فان الصلة بين هذه الرؤى صلة حميمة مع ذلك وان اختلفت مفرداتها لأن هذا العالم التكنولوجي الصناعى ما زال يحتوى فى داخله رؤية سحرية

وايمانا عميقا بقوى الشعب المصرى الداخلية العريقة (انظر «السد العالى» و«حفر قناة السويس»).

***

وليس حامد ندا - مع كل خصوصيته وتميزه - بعيدا عن هذه الرؤية التي تنبثق عن عالم مصرى سحرى هو فى ذات الوقت عالم الحياة اليومية، وعالم الشعر اليومى.

وقد بدأ حامد ندا أعماله فى مرحلة الأربعينيات برؤية قريبة لرؤى عبد الهادى الجزار وان كانت بالطبع مختلفة عنه : أى أنها تستلهم مفردات الحياة الشعبية لكى تعيد صياغتها، نجد عنده مثلا لمبة الجاز، فى لوحته «مصباح الظلام» أو نجد البُرْص على الحائط، مكبرا وجاثماً ومسيطرا فى لوحته «تكوين» (١٩٤٧) كما نجد تكويناتٍ أقرب الى تكوينات الجزار فى «الدراويش» و«نوم القطة» و«الطيور» (على نفس النحو الذى نجد فيه تكوينات براك وبيكاسو متشابهة تماماً فى بدء تكون التكعيبة). ولكن حامد ندا سرعان ما يجد رؤيته الخاصة المحلقة فى كائناته تلك المتطايرة التي تخلصت من ثقلها اليومى العادى وفى صفاء ألوانه الخارقة النقاء.

وبينما كانت الفانتازيا عنده عنيفة وقريبة من الوحشية - وقد ظلت كذلك دائما عند عبد الهادى الجزار - إلا أنها فى مراحل نضجه وتفرده قد أصبحت شاعرية رقيقة وسابحة فى رؤى غنائية،

تذكرنا أحيانا بشكل ما برؤى شاجال وان كانت مختلفة عنها أساسا في مصادر الهامها الشعبية المصرية وفي مزاجها الشخصي والجماعي معا.

في عالم حامد ندا تنفصم الرابطة بين كائنات اللوحة وبين الأرض، وتختفي قواعد القيود المفروضة، لكي تهيم مكونات اللوحة في سماء حرية لا تكاد تحدها إلا حدود الفن الصارم الدقة مع كل تحليقة في أجواز الخيال.

وإذا كان حامد ندا قد قال في ١٩٥٩ إن «كل عمل فني يخلو من السيريالية لا يمكن أن يعد عملا فنياً فانه أيضا لا يتبع خطى سيريالية الغرب سواء في تشكيلها أو في مضمونها، فما أبعده عن القلق والتشتت واللجوء الى خفايا اللاوعي المظلمة، بل كانت مفرداته أصفى وأجلى مع أنها متشحة بالسر حتى في صفائها، بألوانها ذات الايقاعات الخافتة الموحشة أحياناً والمليئة بالأمل أحيانا أخرى.

أنه يقول «تعنيني الدلالات الانسانية من خلال رؤى تشكيلية لمجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سحيقة.. إن في شخوصي اباء بدائيا».

ونحن نرى في لوحاته الأخيرة تخليا عن «التجسيد» الذي رأيناه عند الجزار، وعند حامد ندا نفسه في مرحلته الأولى، وانخراطا كاملا في تسطيح الشخوص والكائنات، وتجريدها من أبعادها الثلاثية ،

وتحويلها الى انسياب غنائى فى بَرَاحٍ متسع.

***

إن أعمال أحمد مرسى تعتبر من أحدث تجليات الاسهام الخاص الذى بدأ فى صنعه فنانون مثل الجزار وندا، وغيرهما.

وقد بدأ أحمد مرسى حياته الفنية فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات بلوحات فيها رمزية واضحة تنم عن أحلام رقيقة أسيانة وشاعرية نحيلة مقطرة، وكان فى ألوانه عمق قليل وانبساط على مساحات مبسطة، وله خطوط سوداء محددة تذكرنا أحيانا بتفعيلات الشعر، وبالموسيقى الجنائزية عند «رُووه»، لكنه فى مرحلته الثانية أخذت عجينة ألوانه تصبح كثيفة وألوانها متراكبة غنية وخصبة تتفجر بمتعةٍ حسية خالصة، وفيها بهاء الألوان الضاحكة حينا أو قتامة الألوان المكتومة المقفلة على حياة عنيدة أحيانا أخرى، وأصبحت تصميماته معقدة ومركبة، مع اعتماده على هيكل داخلى بسيط، ثم أخيراً مرحلته الحالية التي هى أقرب الي الجداريات الفسيحة حيث نجد انفساح الأفق التشكيلى واتساع مساحة الدراما وايجاد توازن يقوم على نقاءٍ ناصع يعتمد على ألوان عريضة تكاد تكون من نغمة واحدة وان كانت فيها التدُّرجات التى تكاد تكون عفوية.

ومازالت خصائص فنه الأساسية هي أولا المتعة الحسية العنيفة

التي يجدها فى اللون، ثانيا الجمع بين عدة مستويات فى تنظيم التكوينات والمساحات والايحاء بمختلف المشاعر والمزاجات، وثالثا: الشاعرية التي تجاوزت البساطة الرقيقة الي الكثافة الخصيبة، رابعاً: الرمزية التي تحتوى على مضمون درامي ملتصق بشكل لا فصل فيه بالقيم التشكيلية البحتة من تلوين وتكوين وتوزيع للمساحات، ومن هذه القيم التشكيلية البحتة عكوفه على الصياغات بالدائرة والمثلث في مختلف التركيبات والتراوحات والعلاقات بينها وبين الخط الأفقى الممدود والتعامد الرأسى القائم.

أما مفرداته التشكيلية فهي أساسا وجوه الأقنعة المبتورة الفاغرة العيون، والحصان بما يمثل من قوة تتجاوز المدى الانسانى ومن امكانات الصياغة الفنية المتعددة، ومنها العباءة أو الوشاح الذى يرمز الى الخفاء والسر، والتاج الذى يكلل الرأس ويبقيه شامخا، والبحر دائم الحضور، والسمكة التي هي ثروة وكنز عليك أن تسعى اليه بالكد وبالنعمة معاً، وأخيراً رموز السيريالية المصرية الخاصة – بعد أن صفّيت ونقّيت – العجلة ، والقط والثعبان والطير الغامض الهوية.

***

ونأتى أخيرا الى فنان ينتسب الى هذه الأسرة المتنوعة المشارب وان كانت متقاربة الانتماء، وهو جورج البهجورى الذى نلمس في

أعماله الأخيرة صلة واضحة بتراثه الخاص كما يتجلى فى وجوه القيوم العريقة: تلك العيون النجلاء العميقة، وذلك الثبات الذى يضمر حضور الحياة القوى، وتجاوز تقلباتها وجيشانها فى الوقت نفسه.

وهو يتوسل الى ذلك بنوع من عجينة اللون التي تميل الى الكثافة والبياض الأشهب الرمادى فى الوقت نفسه، وبتشكيل قائم علي بساطة متناهية في التركيب ، تكاد تكون أحادية البعد ولكن من غير تسطيح بل بنوع من التجسيم النحتى فى الوقت نفسه وهو التجسيم الذى يقترب من شكل القناع.

***

ليس هؤلاء الفنانون إلا نماذج بارزة من اسهام المدرسة المصرية فى السيريالية التى تقترب أحيانا من التعبيرية وأن كانت هذه المصطلحات كلها تقريبية أولا ، لأنها مأخوذة من سياقها الثقافى الغربى الخاص بها وثانياً، لأن لكل فنان منهم خصائص متفردة، وللمدرسة المصرية كلها ميزات خاصة غير متكررة.

***

جـ - سيريالية مصرية فى الأدب :

كان ظهور السيريالية فى الأدب المصرى، في الأربعينيات، أقل وقعا وأخفت أثراً عما كان فى الفن التشكيلى المصرى. ربما كان ذلك لأن أبرز كتابها عندئذ كتبوا بالفرنسية، وكان عميدهم، بلا شك، هو جورج حنين، ولعلنا نستطعم مذاق كتابته - وان كان ذلك عبر الترجمة للعربية - من بضع قصائد أترجمها له، أولها قصيدة بعنوان «لوكريزيا» مهداة الى منير حافظ :

جمال بلا مراوغة

جمال يستعصى على الايحاء ، أو الابتعاث

الأصابع تستحيل الى تطريزات حتى ترتقى إلى الاحاطة بخصرك.

......

صفحة تظل مفتوحة

الإصبع يظل مسددا الى موت العاشقين بالصدفة

فى اللحظة التى يتضافر فيها كل شىء

على انتصار رذائلهما الخفية

......

تدور اللعبة بين العقيق والورد البّرى

بين المنجنيق والراية

بين المخدع وطائر «القاوند»

بين صمم أولئك الذين يعرفون وجلجلة أولئك الذين يرون

....

لم يبق إلا الحكم على هذه المرآة

وتقاسم نفاياتها

والحيلولة دونها وأن تمتد الى خارج حظيرة جنسها الشريد

لم يبق إلا اعادة توجيه نظرها

شجرة «الشورى» المنهومة للنظر

حتى انعقاد البلاط دون حراك

حتى التقبّض النهائى للصورة علي حافة العين

......

المصباح الأشهب يتوقف ويدور حول نفسه برصانة

عندما ينفذ الى الغرفة زائر لا يبالى

وقد أعلن عن موته شنقا مرات عديدة

وعند اقترابه تكف اللعبة عن أن تدور

ولكن علامات مسمومة تظل باقية على كل الموائد
والمناديل الطائرة تحمل منذ الآن الحروف الأولى من اسمك،
حدادا.
الطيور لزجة.
......
عندئذ تنتصب لوكريزيا مثل سنبلة
وتتسع الغرفة كما يطير «الابسنت»
وينفصل حجر، بصرخة ليليّة
عن واجهة حيوانية
ويحس المرء أن الزائر الخارجى سوف يتخلص من كل شىء
ويستعد كل امرىء لطقوس الاحتفال.
......
نهدان بارزان يستقران علي سرير صوّحته الشمس
لم يبق إلا الحضور عند تقلباتهما الأخيرة
....

***

فإذا كان جورج حنين، والبير قصيرى الذى تسرى فى قصصه ورواياته روح سيريالية مخامرة، قد كتبا بالفرنسية، فان رمسيس يونان، وكامل التلمسانى وفؤاد كامل قد كتبوا بالعربية وان كانت

«كتاباتهم» الأساسية هى التصوير أو الفن التشكيلى.

وفى الاسكندرية فى الاربعينيات كان هناك محمد منير رمزى، وأحمد مرسى، وكان فى أشعارهما ارهاص قوى بالسيريالية التي تسرى الآن - ولعلها تستشرى - فى كتابات الشعراء المحدثين من أجيال السبعينيات وما بعدها.

وفى ١٩٥٠ كان أحمد مرسى، فى العشرين من عمره، كان يكتب أشعاراً من قبيل:

خطواتى الخرساء كالأجراس فى الليل البهيم
وحنينى المشبوب كالعصفور فى قعر الجحيم
أنا ذا
أحاول أن أمد أصابعى
وأشد أطراف النجوم
علّى أرى برجى القديم
برجى المعلّق فى الغيوم
قد عدت عودة طائر
يرنو الى الأجواء فى سأم اليم
الورد يذبل فى الشتاء
وشتاء قلبى موحش كابى الجواء
فلما أعيش لما وأدلج فى الخواء

الغاية..

***

قبل ذلك بخمس سنين ، كان منير رمزى يكتب بالعربية، فى رباعياته:

أقاصيص الموتى

الكل ينسى ويمضى

الحلم يمضى والليل ينسى

لكنها تمضى ولا تنسى

أحلام الموتى فى ليل أحبائهم

.....

نجوم ، بل دموع من عيون الموتي تنزعها الرياح

شموس، بل ضياء فى عظام الموتى تحرقها الليالى

وحياة، بل ضباب من أنفاس الموتى تنسجه السنون.

نجوم، وشموس ، وحياة

....

أنغام أمهاتنا مزّقها الزمن

مزّقها الزمن

ومازلنا نرقص على أشلائها

أقدامنا تدمى، والموت فى رقصاتنا

......

يتنفّسن ضباباً من أنفاس الموتى ويلدن أمواتاً

ثم يغنّين لهم كل مساء أغنية الحياة

إن الكلمات كلماتهن

لكن الأنغام أنغام موتى

***

وكان يكتب بالانجليزية «بقايا شموع: علامات الطريق فى تاريخ لحياتى» ما ترجمت منه:

الميلاد

تنغيمات الرماد والفحم الذى لم يحترق تماما، وقود آلية شاذة مريضة.

الحب

سبب الوجود لطفيليّ رجيم بلعنة وعيه بنفسه.

النساء

فخار الصينى، خشن وقذر ، يصقله ويعبده الشعراء والبلهاء.

الأزهار

أوان ملّونة تعبق فى عروات بدل الحيوانات الأنيقة، وتنمو كذلك على أحجار القبور.

الذكريات

نغمات الساعات المسترخية، بعد أن ماتت وشاهت، ساعات كانت عساها تكون.

***

ولعل السيريالية فى الأدب المصرى ظلت كامنة من نهاية الأربعينيات حتى السبعينيات، وان كانت ثمة تجليات لها قد انبثقت فى كتاباتى القصصية طول الوقت، وفى كتابات لغيرى مثل بدر الديب، وهي كتابات بقيت فى الظل الأدبى ، والنقدى، حتى عهد قريب، أو حتى الآن.

وقد بدأ الاهتمام بالسيريالية، تأريخا وتأصيلا من ناحية، واستلهاما ابداعيا من ناحية أخرى أو ترجمة من ناحية ثالثة فى السنوات الأخيرة على أيدى كتاب مثل سمير غريب وبشير السباعى، وظهرت مجلات «صغيرة» هامشية وطليعية تقتفى أثر مجلة «التطور» (١٩٣٩ - ١٩٤٠) و «المجلة الجديد» فى عهد رئاسة تحرير رمسيس يونان (١٩٤٢ - ١٩٤٣) و «جاليرى ١٩٦٨» (١٩٦٨ - ١٩٧٠) وكانت قد نشرت، ضمن ما نشرت، ترجمة لقصائد سيريالية ، ومن هذه المجلات الصغيرة الحديثة العهد «الكتابة السوداء» و «الكتابة الأخرى» و «الأربعائيون».

أما «السيريالية الجديدة» فى الشعر المصرى - وقصيدة النثر منه على الأخص - وفى الكتابات الابداعية التجريبية بوجه عام، فلا شك عندى فى وجودها القوى الفعال.

القاهرة في أول فبراير ١٩٩٣

***

- 2

التخاييل فى فنّ القصة

أ - مقدمة

لست أظن أن ثمّ حاجة للقول أن«**القصة**» مقوّم لا ينفصل، موغل في القدم، من التراث الحضاري.

ولست أظن أنني أخطئ الاستنتاج كثيرا لو قلت إن الإنسان عرف«**القصة**» منذ عرف الكلام. ألا أجد في أول ما يحكيه الطفل، أو يحاكيه، ما يؤيد هذا الاستنتاج؟.

وبالطبع فأنا أقصد في هذا السياق **فنّ القصة** بأوسع معانيه، ولا أقصره، كما هو واضح، على ما اصطلح عليه في «القصة القصيرة»، أو «الرواية الطويلة» في شكلها الفني الاوروبي أساسا، فذلك فنّ حديث العهد.

لكن حكايات الأبطال والآباء، ومآثر الأسلاف والأنبياء، وقصص الخلق، والقوى الخارقة، والآلهة، من سمات الجماعات الإنسانية كلها، بل هي من نواقل التراث البدائي، سواء صادفناها في فولكلور الأقوام البدائية، أو معتقدات الحضارات العتيقة، أو أساطير الشعوب القديمة.

«**القصة**» إذن سمة من سمات التواصل الإنساني، في ثباتها وبروزها على طول مجرى التاريخ الإنساني، حتى ليمكن أن يقال إن

الإنسان هو، أيضا، **كائن قصاص.**

«القصة»، بهذا المعنى، جريان درامي يقوم على مصطلح متضمَّن يَخْفَى بنا في العادة حتى لا نكاد نُصيخ الانتباه إليه إلا بعد شئ من إعمال التأمل. وهو مصطلح مرهَف متكلَّف به، دقيق، لكنه يأتي تلقائيا، دون حاجة إلى استثارة، حركة غَرَزَية فطرية لا تكاد **«القصة»** تبدأ حتي تُعمِل آليتُه على نحو ممهد غير محسوس. هذا المصطلح هو التخييل.

فالقصة تأخذ بنا، دون صدمة، دون فجاءةٍ في الانتقال، ودون أن تعنف بنا إذ تتخطى الحواجز، فإذا هي تلج بنا عالما آخر. هذا العالم الاخر مرويّ، أو محكيّ، ولكنه ليس عالما مُحَاكى. بمعنى أنه حتى إذا صدرت «القصة» عن مقدمة، أو مسلمة أولية، بأنها حدثت بالفعل، فإن هناك فارقا زمنيا، أو مكانيا، بين ما تصدر عنه «القصة»، وبين الخبرة المباشرة الآنيّة.

الدراما، أو المسرح الدرامي، فيهما نوع اخر من الإيهام، هناك نجد «الأبطال» يعيدون ممارسة الحدث، بأجسامهم وأفعالهم وأقوالهم، يقلدونه، يحاكونه، يفعلونه من جديد، في كل مرة.

أما في القصة، فهنا حاجز مسلَّم به، فرق في الزمان، أو على

الأقل فى المكان. هنا «رواية» أو «حكاية»، وليست «محاكاة»، ومن ثم فالخيال عنصر أساسى فى القصة. إنك لا «ترى» أحداث القصة، بل القصة تبتعث لك «رؤيا» بالأحداث. أما فى الدراما فأنت بالطبع تشهد بعينيك، وتسمع بالفعل هذه الأحداث نفسها، مكررة هذا صحيح، ولكن المصطلح هنا هو التسليم بأن الأحداث تقع أمامك بالفعل، ليس مرة أخرى، بل تقع للمرة الأولى.. فى القصة إذن عالم يعيش فيه ناس لا يوجدون فى «الواقع» بوصفهم كائنات موضوعية عضوية، فأنت لا «تراها» وتدور فيه أحداث لا تقع أمامك بوصفها حركات خارجية مشتبكة بعالم الأشياء الفيزيقية العينية. لكننا لا نُلقى لذلك بالاً، ونسلم أنفسنا، دون عناء - بل نحن نستسلم فى راحة - لتلك التخييلات. كأننا نحدس، دون حاجة إلى إرشاد أو هداية، ان فى تلك التخييلات صدقاً من نوع آخر، وواقعا أكثر واقعية، وأن فيها «**حقيقة**» أخرى، تلك الأوهام، أمسّ بنا من أقنعة «الحقيقة».

أظن أن شيئا يسيرا من التأمل سوف ينتهى بأن يبدد ما ينبغى أن يثور لذلك كله من دهشة. ألا تجرى حياتنا الداخلية كلها، منذ الطفولة، على أنماط شتى من التخاييل؟ وأحلام اليقظة التى تراود طفولاتنا، وما تزال تتبدى، بين الفنية والأخرى، فى كل سنوات حياتنا، فتضجّ وتتوهج وتحتدم فى الصبا والشباب، فى حكايات من

الحب والقوة، ثم تلين وتهدأ فى الرجولة، وتكاد تستكين وتستنيم فى الكهولة تتخايل بنا حتى النفس الأخير، أليست تلك كلها خبرات من صميم خبراتنا؟ بل نحن لا نجد فيها غرابة، نلوذ بها، كما ينبغى فعلا أن نلوذ، فى الضائقات، لتفريج توترات قابضة، واستعادة التوازن والمقدرة على الفعل.

القصص، إذن، تخاييل كلها.

وتلك المسلّمة التى تكاد تكون مبتذلة إذ نضعها فى تلك الصورة، لا نكاد مع ذلك نحس بها، فنحن، دون انتباه، نقبل القصة دون مساءلة، ونتلقاها على الفور - وهى «وَهْم» صراح - كنمطٍ مشروع من أنماط حياتنا النفسية. هناك مصطلح بين القاص والمتلقى، متفق عليه: أن «نقبل» هذا الموقف، وأن ندخل فيه، وأن يلعب كل منّا دوره.

فلمَ تجرى الأمور على هذا النحو؟ لِمَ نحتاج لتلك التخاييل؟ (ونحن بلا شك نحتاج لها) وما مصدرها، تلك التخاييل الضرورية لنا؟ وما قيمتها وجدواها؟ بل لِمَ تكتسب القصة، وما فيها من تخاييل، تلك القيمة والجدوى؟

هذه أسئلة نحاول أن نرود إجابتها؟ وأن نغمز بعض أسرارها.

الإغريق كعادتهم فى معظم المسائل، لم يخطئوا أن يمسّوا النقط الجوهرية فى إجاباتهم، مسّاً بدائيا، هذا صحيح، لكن فيه استبصاراً لم تأتِ الكشوف الحديثة الا مؤيدة له، فى جوهره.

ونحن نجد أفلاطون يقول على لسان سقراط، فى «إيون»:

«ان كلّ شعراء الملاحم المُجيدين لا يأتون بكل تلك القصائد الملحمية الرائعة، من فنّهم، لكنهم ملهَمون، مستحَوذ عليهم، وكذلك الشعراء الغنائيون المُجيدون، فالشعراء الغنائيون لا يقولون تلك الأغانى الجميلة وهم متمالكون حواسهم، بل هم، مثل الكوريبانتيين، يفقدون حواسهم ويذهلون، ويقعون تحت تأثير الإلهام والنشوة. والشاعر كائن خفيف مجنّح ومقدس، وهو أعجز من أن يقول الشعر إلا إذا تملكته الحماسة، وقذفت به خارجاً عن نفسه وأفقدته الرشد. ولذلك فإن الإلة بنفسه هو الذى يكلمنا ويتجه إلينا عن طريق هؤلاء الشعراء».

أريد أن أمدّ من نطاق هذا الكلام، فأفهم منه أن أفلاطون لا يقصد فقط «الشعراء» بل كل من تلهمه هذه القوة الخارقة التى يسميها أفلاطون «الإله»، وتدفعه إلى الإبداع الفنى فيما يشبه الهذيان، وكأنما فقد الرشد. ومن أولهم القصاصون.

وفى هذا النص الذى أوردت من أفلاطون.. عبارات مثقلة بالدلالات، ونحن مع تسليمنا بأنه إنما كان يتكلم بلغة عصره، فإننا مع ذلك لا نخطئ عمق ما وصل إليه من بصيرة.

وليس الأمر بقاصر على الأغريق، فقد كانت تلك تجربة الشعراء والفنانين عامة، نحن نذكر أن جيته يروى أن معظم قصائده قد كتبت ليلا، فى حالة تُشفى على الحلم. فإذا هو يثب من سريره ويندفع إلى المائدة، ليكتب قصيدته كلها، بالقلم الرصاص، حتى لا يزعجه صرير الريشة على الورق، وشيللر وڤاجنر - وهما مثالان يأتيان اعتباطا فالأمثلة لا تكاد تحصر - لهما تجارب من هذا القبيل، شأنهما شأن معظم الفنانين الذين عرفوا جميعا، بخبرتهم الحميمة، ذلك الذى يسمى «بالإلهام» و«الوحى».

ولن أتناول التركيبات «العقلية» التى تفتعَل افتعالا من نسيج «غير معقول»، ولا أريد أن أتناول هذه «الفانتازيات» المصنوعة صنعا بحساب مقصود، فما أظن إلا أن الغالب الأعم منها بعيد الصلة جدا بالعمل الفنى.

واضح أن ما سقت من دلالات وشواهد إنما ينصب على الشعر. ولكنى أقصد، فقط، جانب «الخيال» فى الشعر. فهل هناك ما يخرج عن مشروعية الاستنتاج، مرة أخرى، إذا مددت هذا الجانب لكى

أضفيه أيضا على القصة؟

وواضح أن التخاييل ، إذن، فى الفن، إنما تتأتى من مصدر يختلف عن التفكير المتزن الصاحى المنهجي. وهى ليست تركيبات متدبَّرة، متعمَّلة، الأقرب إلى الظن أن التخاييل التى أقصد إنما هى انطلاقات تلقائية، مشحونة بطاقاتها الخاصة، آتية من خزانات فى النفس مدوِّمة بقواها الكافية، وإن لها صلة وثيقة «بالميثيّات» أو الأساطير.

وحتى كلمة «ثيو» اليونانية القديمة – وهى تعنى الإله – تعنى أيضا «قوة»، سواء كانت قوة كونية خارجية، أو قوة كونية داخلية.

فما هى تلك المصادر الخفية للتخاييل، وما سر هذه «القوة» التى تُفقِد الفنان رشده «فيتكلم الإله بفمه»، وإذا هو يعمل فى نوع من أنواع «الذهول»؟ وما صلة هذه التخاييل بنا، نحن الذين نتلقى العمل الفنى؟ وما سرّ أسرها لنا؟ وما مدى ارتباطها بما يسمى «بالواقع»؟

لست أقصد أن أثير الآن مسألة «ماهية» العمل الفنى، وحدوده، وإنما سأحاول على الأقل أن أتلمس مصادره النفسية، وإن أستبصر جانباً من عمليَة الخلق الفنى. وأبادر إلى أن هذه ليست إلا مجرد محاولة أولية، بل تكاد تشفى على التبسيط المخل إذ لا تنصبّ إلا على بضع جوانب قريبة وسهلة التناول من عملية معقدة، غامضة، تستعصى، فيما أظن، على التفسير والتقنين، بطبيعتها. إن جانب

المجهول فيها، فيما آمل، سيظل دائما، دائما، هو الجانب الأقوى، لأنه، أيضا وأساساً، جانب الحرية.

ولست أزعم، ولا أطيق أن أزعم، إن فى هذه الافكار، أو التأملات، أو الاستبصارات، منهجا علميا، وإنما هى، كما قدمت، أفكار وتأملات شتيتة، لا أكثر، ولعلها، بلا تواضع، أقل.

فى ذلك نجد نصاً، من فرويد، أصبح الان نصاً كلاسيكيا، وهو نص يثير المشكلة، ويلمع إلى حلولٍ لها، ويستتبع المناقشة والتأمل. يقول فرويد فى نهاية محاضرة له عن الأحلام:

«ان هناك طريقا يعود من التخييل إلى الواقع – وهو الفن. فالفنان هو الاخر شخص ذو استعداد انطوائى، وليس بينه والعُصاب شقة بعيدة. هو شخص تحفزه نزعات صخّابة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه الوسائل إلى تلك الغايات. لذا فهو يعزف عن الواقع – شأنه فى ذلك شأن كل فرد لم تشبَع رغباته – وينقل كل اهتماماته وكل طاقاته الليبيديّة إلى خلق رغباته في حياة التخييل، وهو طريق قد يفضى به من ذلك، فى سهولة، إلى العُصاب. ولابد أن تواتيه ظروف كثيرة مجتمعة تحول دون أن يؤول إلى ذلك المصير والمرجّح

أن تكون جِبِلّة الفنان على قدرةٍ كبيرة على الإعلاء، كما أنها تتميز بمرونة خاصة في ضروب الكبت التي تحكم الصراع ولكن الفنان يقع على طريقه الذي يعود به إلى الواقع على النحـو التـالي : ليس الفنان بالشخص الوحيد الذي يحيا حياةً من التخييل، فذلك العالم المتوسط الذي يسود فيه التخييل عالم قد أكسبه المشروعيةَ قبولُ الناس جميعا، وكل نفس محرومة عطشى تتطلع إليه بحثا عن العزاء والسلوى. لكن الفنان الحق يستطيع أن يُفرِغ على أحلامه صوراً تُجردها من تلك النغمة الشخصية التي تسئ إلى الغير، وبذا تصبح مصدرا للذة والامتاع. وهو يعرف كيف يحورها تحويراً يخفي أصولها النابعة من المصادر المكفوفة المكبوتة. وأخيرا فلدى الفنان قدرة عجيبة على تشكيل هذه المادة الخاصة.. وهو إذا وُفِّق في ذلك كله أتاح للآخرين فرصةً هي متنفَّس وعزاء، وأعطاهم منبعاً للذة اللاشعورية. ومن ثم فهو يحصل على تقديرهم وإعجابهم، وبذا يكون قد ظفر – عن طريق التخييل – بما لم يكن ليظفر به من قبل إلا في التخييل: التكريم والقوة ومحبة النساء.

وهو، كما هو واضح، نص كثيف من شأنه أن يثير مسائل شتى.

ولا يهمني الآن أن أتناول تحليل فرويد دوافع الفنان، وهو تحليل قد يكون فيه قدر من البساطة، على أقل تقدير، ولكن ما يشوقني هوتحليل مصدر عملية الخلق الفني، في علاقتها بالتخاييل، على وجه أخص.

وفرويد اذ يرد هذه المصادر إلى اللاشعورية يتمشى مع مذهبه، لكن هذه الردة إلى اللاشعور لا تكمل ولا تتضح إلى بنص آخر أظن أنه من الضروري الاشارة إليه، حتى يتضح فهمنا أكثر لتلك العملية، وفرويد يتكلم هنا عن تحليله المشهور للأنا العليا والأنا والهو:

«ان الأنا العليا – نتيجة لكيفية تكونها – تتماس في نقط كثيرة جدا بالمواهب الراجعة للنوع البشرى، في كل فرد، أى بميراثه العريق. ومن ثمّ فإن ذلك الجزء الذى ينتمي إلى أعماق العقل في كل فرد هو الذى يتغير، عن طريق تكون الأنا العليا، فيصبح ما نقدره بوصفه الأسمي، في النفس الإنسانية. وعلى ذلك، تخزّن في «الهو»، و الهو شئ تتسنى وراثته – بقايا الحياة التي عاشتها ذوات سابقة لا حصر لها، وعندما تكون الذات «أناها» العليا، من «الهو» فلعلها إنما تعيد الحياة في صورٍ لذوات قد ماتت، وتكفل لها البعث.»

يقترب فرويد هنا، جدا من تصور اللاشعور الجمعي، اذ يرى في الهو الفردى بقايا الأجيال الغابرة من النوع البشرى أو «المواهب» المعطاة لكل فرد من رصيده الموروث، بطاقاتها الخاصة، راجعة إلى الاصول العريقة.

أيكون في وسعنا، إذن، أن نُقيم الصلة بين تخاييل القصة، ومضمونات اللاشعور؟ سواء كانت هذه مضمونات فردية عند الفنان، هي حبوطاته في الحصول على ما يصبو إليه، وما نصبوا إليه جميعا، ولواذه بالتخاييل إشباعاً لتلك الرغبات المحبوطة، فنشترك معه جميعا، عندئذ، في متعته، إشباعا لرغباتنا نحن المحبوطة، ولكل منا بلا شك، إخفاقاته وحبوطات رغباته، لضرورة حياته في عالم من الواقع القاسي الذى لم يُصنَع، بلا شك، على مقاسنا. سواء كان ذلك، أو كانت مضمونات لا شعورية جمعية، إذا سلّمنا بها، تتمثل فيها خبرات النوع البشرى الموروثة، ونزوعاته، وحدوسه بالحقائق، وانفعالاته وأشواقه وتعقلاته، وهى مشتركة ممتدة بيننا، على التقاطع إذا صح التعبير، حيث نتواصل جميعاً، في مستوى عميق خفى لكنه حميم قريب ماس لبؤرات وجودنا نفسها وفى هذا التواصل الجمعى المفترض أو، على الأقل في هذا التشارك الإنساني المؤكد، إشباع خاص لرغبة ملحة من رغبات كل منا، وتحطيم لحواجز العزلة والفردية التى تطوعنا وتخنقنا، وانفلات ممتع من الوحدة، والوجدة

هى المعاناة المعذبة القاسية التى لا شك نحس بوطأتها جميعا، وَنتوق للانطلاق من سجنها، فى الحب، فى العائلة، فى علاقاتنا بالناس، فيأتى الفن، بطريق حميم غير مرتقب ليخلّصنا منها.

* * *

ب- التخابيل القصصية ورصيد اللاشعور

لا يهمنى الان كثيرا أن أتتبع مواقف فرويد بالذات فى نظرية الفن. فهو يترواح بين النظرية التى ترجع الدوافع الفنية إلى أصول «جنسية»، أو «شبقية»، (إيروطيقية) وفقاً لمذهبه العام، أو إلى أصول دوافع اللعب، فيتابع فى ذلك مدرسة معروفة من المدارس الجمالية، وبين أن يقر للحاسة الجمالية بدور أكبر من الدور الشبقى. ثم هو يقر فى مواضع كثيرة، بقصور التحليل النفسى عن تفسير الظواهر الجمالية والفنية، ويدعها سراً مستغلقا. وإنما نحن نجد فى تحليله للآشعور إلماعات موحية، وحدسا لما يمكن أن نبنى عليه فهمنا للظواهر الفنية، يصل بيننا وبين «الهو» بمضموناته التراثية.

ويأتى «يونج» فيستكمل صورة لعلها أدق وأكثر تفصيلا لهذا الفهم. يونج يقسم اللاشعور، تقسيما واضحا وصريحا، إلى طبقتين منفصلتين، وان كانتا مترابطتين، هما اللاشعور الجمعى، واللاشعور

الشخصي. ويقول في غير لبس: «أخذت لفظ» جمعي لأن ذلك الجزء من اللاشعور جزء غير فردي، بل كلّي، على نقيض النفس الشخصية، وله مضمونات، وأنماط للسلوك، تتطابق إلى حد يقل أو يكثر، عند الأفراد جميعا، وفي كل مكان. وهذا اللاشعور الجمعي، بقدر ما نعرف، متطابق عند الأفراد جميعا، وهو بذلك يكون الأساس النفسي، وهو أساس فوق - شخصي في طبيعته، وهو يوجد في كل منا.

ومضمونات اللاشعور، عند يونج، تتكون من صور قد طبعت في الذهن من الأزمان الأولى هي بقايا الحياة التي عاشتها «ذوات سابقة لا حصر لها» - بعبارة فرويد هذه المرة. وهي عندما تنتقل إلى صيغ واعية تتخذ صور الفولكلور، والمأثورات القبلية ، والأسطورة، والخرافة، والحدوتة، فأظن أنها تنتقل إلى «القصة» أيضا في عصرنا الحديث، والقصة التخييلية على وجه أخص. ويونج يسمى الحقائق النفسية التي تقع تحت هذه الظواهر الكلية بالأنماط الرئيسية Archtypes وليست الأنماط الرئيسية صوراً جاهزة موروثة، بل استعدادات موروثة، وبؤر للانعكاسات وردود الفعل، وميادين للطاقة في اللاشعور.

يرى يونج استحالة تعريف اللاشعور الجمعي، ومعرفة حدوده أو طبيعته الحقة، كل ما بوسعنا هو أن نلاحظ مظاهره، وأن نصنفها،

ونحاول فهمها بقدر الإمكان. أما الانماط الرئيسية فيقول عنها، كأنما ينقل فكراً ميتا فيزيقيا عن «الذات المفارِقة» أو «المطلق» غير المحدود بالعقل:

«ان فكرنا نفسه، فى الواقع، لا يمكن أن يحيط بها بوضوح، إذ أنه لم يبتكرها قط»

وهو يستنبط وجود اللاشعور الجمعى، فى الإنسان السوى العادى، من تلك الآثار الواضحة التى تتبدى فى أحلامه والمتخلفة عن الصور الميثولوجية، فهى صور لم يكن من الممكن أن يحيط بها إحاطة واعية، باعتباره فردا منفصلا - إن صح وجود مثل هذا الفرد المنفصل - والرموز التى ترد فى الأحلام رموز وثيقة الصلة، بل متطابقة أحيانا، بشكل يثير الدهشة تماما، مع رموز الأساطير البدائية المشتركة للنوع البشرى، وهى رموز ترد فى أحلام الغالبية العظمى من أناس لم تكن لهم فى يوم من الأيام فرصة معرفة الأساطير والصور الميثولوجية.

وعندما أشير إشارة عابرة إلى أن من الأنماط الرئيسية الجمعية التى تناولها يونج ما أسماه بأنماط «الأنيما» Anima أو «الأنيموس» Animus (هل يصح أن أترجمها «روح الحياة»؟ «الشيخ الحكيم»، و «الأرض الام»، و «النفس») فإن هذه الإشارة المخلة بضرورة الحال، ليست بأى حال عرضاً لنظرية فى علم النفس

التحليلى، بل هى محاولة للاستفادة بالفكرة العامة فى التبصر بهذا المجال من مجالات النشاط الإبداعى، مجال التخاييل فى فن القصة.

«الأنيما»، مثلا، هى عند الرجل، المبدأ الأنثوى فى حياته، الصورة النمطية العتيقة التى يحملها كل رجل فى داخله للمرأة، متأتية عن خبرة الرجال جميعا، فى متوارثاتهم، بالمرأة، ولهذه الصورة طاقة فعالة، ونفوذ لا يرد فى تشكيل سلوك الرجل بإزاء تلك التجربة. وصورة الأم عند كل طفل ليست صورة دقيقة لأمه بالذات، بل هى تتشكل وتتلون بمقدرته الكامنة الداخلية على إبراز صورة «الحياة للمرأة، صورة الأنيما الخاصة له. وتتعكس هذه الصورة على كل خبراته بالمرأة مدى حياته، كل حبيبة وكل رفيقة، إنما هى محاولة له للعثور مرة أخرى على ما يطابق صورته النمطية. وأتصور أن الحبيبات فى الفن، والملكات، وبطلات المآسى، وأميرات القصص والأساطير، هن أيضا، فى سياق خاص، انعكاسات حميمة نجدها عند الفنان لصور نمطية جمعية تحيا فى اللاشعور منا جميعا، ولعل ذلك سر صُبُوِّنا إلى تلك الكائنات الفنية، وافتتاننا بها.

«الأنيموس» Animus عند المرأة هو المبدأ الذكورى فى حياتها، مقابل «الأنيما» Anima عند الرجل، بكل تشعباتها وأشكالها.

ألا يكفى أن أشير إلى عبارات «كالشيخ الحكيم» و«الأرض الأم»

مـجـرد إشـارة، حـتى تثـار ايحـاءاتهـا الذاهـبـة فى غـور النفس، ومتضمناتها الغنية الكثيفة وتبتعث ذكريات الحواديت التى مرت بها طفولاتنا حافلةً بصور شتى، فعالة، آسرة تنتمى إلى هذين النمطين الرئيسـيين. لعلنا ندرك شيئا من قوة إحيائية أبطال القصص التى تهزنا، على ضوء هذين النمطين، وهما نمطان يظهران على شكل الملوك، والابطال، والمخلّصين، وأصحاب الحكمة والشفاء، ويظهران على شكل أصوات الحكى النابعة من عمق فى النفس غير مسبور، ومن الإيمان بمقدرات سامية، الأم العظيمة بالنسبة للمرأة هى التى تبدو فى إيمانها بأن لها قوة لا نهائية على المحبة والفهم، والعون، والحماية، الأنيما أيضا هى أسطورة إيزيس، وديميتير، وعشتار، وأفروديت، والعذراء، وميزرقا، والسيدة زينب، بل وأمنا حواء، فى أنماط شتى من الحضارات والعقليات، والمتوارثات. الأنيما هى أيضا جولييت روميو عند شيكسبير وجرترود فاوست عند جوته، ونانا عند اميل زولا، وغانية روما عند مورافيا، وهى رامة عند ادوار الخراط، فى «رامة والتنين». لعلنا – على ضوء هذه التصورات فى التحليل النفسى، وفى علم النفس التحليلى، نستطيع أن نرى ما فى النص الأفلاطونى الذى تقدم بنا، منذ قليل، من إيماءات. وعلى ضوئها نستطيع أن نفسر تلك القوة الغامضة التى طالما أسَرَت على الفنانين ذواتهم، وحامت حولهم، وتخايلت لهم: الميوزات ربات الوحى

الإغريقية وشياطين الشعر فى «عبقر» عند العرب، وما أطلق عليه الفنانون جميعا اسم الإلهام، ليست على ضوء هذه التصورات، إذن، إلا تلك القوى اللاشعورية الغلابة، قوى تستمد شحناتها الفعالة، لا من الحياة الشخصية للفنان فقط، ولا مما جبل عليه من حساسية خاصة فقط، بل تمتاح أيضا من منابع اللاشعور الجمعي العام. وبذلك يسعنا أن ندرك أن أفلاطون عندما كان يقول ان الاله نفسه هو الذى يتكلم بشفة الشاعر (أو القصاص عندنا) لم يكن مخطئا.

أشار فرويد إلى ذلك فى كلمة أخرى له، قد تنعكس على ما سبق أن قاله عن مقدرة الفنان على التصعيد، ومرونة جهازه النفسى:

«يسهل أن نتصور أيضا أن بعض ما جرى عليه المتصوفون من طرائق، قد يتأتى لها أن تُدخل الاضطراب على العلاقات السوية بين مناطق العقل المختلفة، حتى ليصبح فى وسع الجهاز الإدراكى مثلا أن يحيط بعلاقات فى الطبقات العميقة فى «الأنا» وفى «الهو» هى طبقات تظل فى غير ذلك من الأحوال بمنأى عن هذا الجهاز الإدراكى، مستعصية عليه».

وبالمقارنة بين الفنان والمتصوف - مقارنة أظنها مشروعة بل صحيحة وضرورية - يتسنى لنا أن نرى أن الفنان فى ضوء هذه

الحدوس كلها، شخص أتيح له، بفضل جبلته الخاصة، أن يتصل مباشرة، على نحو لا يتيسر للشخص السوى العادى، بمصادر اللاشعور، وأن تكوينه النفسي يتسم ب «قدر من المرونة»، بعبارة فرويد، يتسنى له بها أن يحدث ثمّ نوع من التماس والانفتاح بين القوى النفسية المختلفة، بين الفعالات النفسية المتباينة، كأن هناك ثمّ منافذ وجبهات اتصال بين الطبقات المتراكبة فى أرضية النفس لا فى حال السكون والثبات، بل في حال الحركة والمَوَران. فهذه الطبقات النفسية - من «الهو» و«الأنا» و«الأنا العليا»، ليست مستويات استاتيكية ثابتة، كالطبقات الجيولوجية - حتى لو تصورنا أن بها انخسافات في تكوينها، وانهيارات تتيح لها أن تتماس وأن تتصل بعضها بالبعض - بل هى فعالات نشطة، وقوى مدومة دائمة الحركة لا تعرف لحظة من السكون ولا تخلد إلى لحظة من الراحة، فليس فى طبيعتها إلا الجريان والتفاعل الدائم، فى مواجهة بعضها بعضاً وفى مواجهة العالم الخارجي.

* * *

لعل الوقت قد حان الان لإقامة تفرقة بين «الأخيلة» من ناحية، و«التخاييل» من ناحية أخرى. ولعلها تفرقة واضحة لكننى أريد أن أفرغ منها، بسرعة، حتى لا أترك مجالاً للبس.

وواضح أن الأخيلة إنما هى تمثل الأشياء فى غيابها، أى

استحضار مقومات للأشياء فى الذهن، مع غياب تلك الأشياء الحسية العيانية الخارجية غياباً فعليا. وينبسط ذلك على هذا الاستحضار الذهنى، سواء كان يتعلق بأشياء سبق للمرء إدراكها الحسىّ فعلا، أى سبق له رؤيتها أو حسها، أو كان يتعلق بأشياء مبتدعة ليس لها فى عالم الموضوعات العيانية الحسية وجود متموضع خارجى.

وإنما المدار فى هذه العملية على ما يسمى «بالقصدية» فيها. وأعنى أن الأخيلة، على عكس التخاييل، إنما تستحضر فى الذهن استحضاراً به قدر من الوعى والإدراك والصحو، واستحضاراً يظل معه فى النفس إحساس بأنها ليست بالأشياء الموضوعية المتخذة مكانها فى عالم «الواقع»، استحضاراً يظل المرء فيه على صلة بالعالم الخارجى، مدركا، بقدر ما، وعلى نحو ما، أنه يقوم بفعل للتخيل، ويتمثل أخيلة بعيدة أيا كانت درجة البعد عن «الواقع»، أو أنه، على أى حال، منفصل عن هذا العالم الخارجى، حتى لو جاءته الأخيلة عن غير إرادة منه، وبغير فعله. استحضار مقومات الأخيلة إنما يتحدد فى النهاية بتلك «القصدية» الخاصة، وما يتصل بها من عواطف معينة تحكم ذلك الاستحضار الذهنى، سواء كان إراديا أم غير إرادى.

لكن الأمر يختلف عن ذلك فى التخاييل.

فالتخاييل هى تلك التهاويل من الصور والأحداث التى تتبدى فى نسق معين، حيث نجد أحداثاً لا يمكن أن تقع فى العالم الموضوعى الخارجى للأشياء، وأشخاصا لا يمكن أن يتاح لهم العيش فى ذلك العالم، وحيث نجد علاقات بين الأشخاص والأحداث، وبين الأحداث والمشاعر وردود الأفعال، لا يمكن أن توجد فى المجرى المألوف من خبرات الحياة اليومية، إجتماعية كانت أو نفسية، لكن هذه الأحداث تقع، وتلك الأشخاص تعيش، وهذه العلاقات تترتب، وثم نتائج لا يمكن أن تتأدى من أسبابها، وعلل لا يمكن أن تفضى إلى ما يرتبط بها من مسببات، فى سياق خاص غريب له منطقه الخاص الغريب، منطقه الذى لا يمت لمنطق الحياة العادية «الواقعية» الخارجية بصلة، ولا تتصل وشيجة ما بينه وبين العالم المألوف السوقى أو البيتى، عالم الصحف اليومية مثلاً وأعمال المكاتب وحياة الشارع والمجتمع.

وفى هذا المنطق يمكن أن نسقط حواجز الزمن والمكان، دون أن يختل العالم بل إن «النظام» نفسه فى هذا العالم إنما يقوم على إنهيار مواضعات الزمن والمكان وتسلسل العلل والنتائج وينبنى على أنقاض العالم الخارجى التى تجد مكانها «الطبيعى» فى داخل النفس، وعلى انفتاح ساحة النفس، فى العالم الداخلى، على ساحات أخرى لا تقع بين أسوار النفس الفردية الواحدة المتعينة، وهكذا،

وهكذا، إلى نهاية ما يمكن أن يفضى إليه هذا السياق، إن كانت له نهاية.

التفرقة الفاصلة هنا هي أن الأمور تجرى، فى هذا النسق كما لو كان القاص والمتلقي - لا تخطر له هنا التفرقة بين العالمين على بال، كما لو كانت هذه التهاويل الغريبة واقعة كأشد ما يكون الواقع لصوقاً بالحقيقة، فليس فى الأمر استحضار، ارادياً أو غير إرادى سواء، لخيالات توجد بينها وبين الأشياء المحسوسة هوة، بل الأمر خبرة نفسية بأحداث وأشخاص وعلاقات ممعنة فى اللاواقعية ومفهومة مع ذلك على أنها وقائع حقة ليس فيها استحضار غريب. كما لو كانت هذه التهاويل قد وقعت فعلا، بل هى تقع فعلا، دون إيهام ودون إغراب.

نحن نعرف قصة كافكا الشهيرة التى يصحو البطل فيها من نومه، فإذا هو قد تحول إلى حشرة ضخمة بشعة مروعة، اتخذت كل ما للحشرة من مظهر خارجى حسى مجسم، ورقدت على الفراش على ظهرها، بأرجلها العديدة، وقشرتها المموّجة الصلبة، وعينيها الحَشَريّتين اللامعتين، مسخا بشعا، لكنه يحس ويدرك ويعقل ويتصور، هو نفسه، صاحب القصة بكل قوام حياته القديمة. ولا يقصد كافكا بالطبع أن يقدم لنا خيالا متقن الصنع محكم التنفيذ، خيالاً يتاح لنا معه أن نحتفظ بالشقة بينه وبين العالم الخارجى

الصاحى، وندرك معه طول الوقت أننا بإزاء صورة خيالية، كما يفعل كتاب القصص العلمى مثلا، وإنما الكاتب يُحيينا فى مستوى خاص من الواقع، ويحذف الفرق بين خبرته الغريبة تلك وبين العالم الخارجى، ويدمجهما معا فى حياة واحدة «حقيقة» ليست فيها أخيلة مفتعلة، الأمر يجرى معه، وينبغى أن يجرى معنا، على هذا الأساس، كما لو كان ذلك المسخ الرهيب شيئاً قد حدث بالفعل. أذهب إلى أبعد من ذلك، أذهب إلى التصور الوحيد الصحيح، أن ذلك، فى سياق العمل الفنى، أى فى سياق خبرة خاصة من خبرات الحياة، أمر قد حدث فعلا.

تلك القصدية الخاصة هى التي تفرق بين التخاييل، على هذا المعنى، وبين الأخيلة الخفيفة المجنحة المصنوعة، أو الأخيلة المسترجَعة المستحضَرة التى تكاد تقرب من التذكّر.

لن يتاح إذن أن نشارك فى خبرة التخاييل إلا إذا تخلينا، بتلقائيةٍ أو بعد معاناة، عن قيد التعقّل القشرى السطحى المألوف القاصر، وتركنا فعّالاتنا النفسية العميقة الغور تدور فى مجراها الفطرى، دون زَمْت ودون «عَقْل» – أى دون ربطٍ وتقييدٍ بالمعنى الأولى لكلمة «العَقْل» – وفى هذا المستوى وحده، مستوى التواصل الخفىّ بين قوى لا شعورية مترابطة – لأنها جمعية – يمكننا أن نحيا خبرة فنية أصلية، وأن نمارس حقا أصلياً من حقوق ميلادنا كأناس، أفراد فى

جنسٍ لا حدّ تقريبا لحساسياته ونطاق خبراته. ولن يتأتى ذلك الا بتحطيم فواصل مصطنعة فرضها علينا نمط من الحضارة «العقلية» القاصرة، فواصل تتحيف من انفساحاتٍ في أنحاء حياتنا النفسية وتَزْمتها وتحْبسها، فينتهي الأمر بنا إلى حدوث تلك الغربة الرهيبة التي نحسها بإزاء بعضنا بعضا، وإلى وقوعنا في أسوار الوحدة التي نعاني منها، وإلى إيقاظ قوى التدمير والعدوان، واستشراء الأعصبة والأمراض النفسية المعاصرة الجماعية التي تفتك بنا، تلك الأعصبة الجماعية التي تُفضي، بمنطقتها، إلى الأزمة والقلق والتخلخل.

وواضح أن هذه الحضارة «العقلية» التي أقصد هي حضارة «عَقْل» الحسابات الضيّق، لا «العقل» الذي يمكنه أن أسميه «عقل» التفتح والتسامح، العقل الذي يسلم بأنه وهو «الباب الملكي» إلى ساحة «الحقيقة» ليس مع ذلك الباب الوحيد.

* * *

جـ- التخاييل القصصية وصلتها بما وراء الواقع

أظن أن القصص التى اصطلح على تسميتها بالواقعية هى تلك التى تقوم فى جوهرها وفى بنيتها على أساس الأخيلة، أو أساس «الخيال» الصَرَاع. فهى، بهذا المعنى استحضار أو استرجاع لجوانب من «الواقع» سواء كان واقع العالم المألوف اليومى العادى، أو عالم المشاعر الداخلى، لكنه على أى حال «إعادة لبناء» الواقع، باستخدام صور وأخيلة مشابهة لمادة الواقع.

ومن ثم فإن فى هذه الطريقة نوعاً من «الرجوع إلى الواقع» أو على الأدق «الاستدلال بالواقع» وسواء مرة أخرى كان ذلك لتحقيق الشهوات والتغلب على الحبوطات، بالتصور الفرويدىّ الذى أشرت إليه، أو كان سعيا إلى إدانة ما هو كريه وغير خلقى وغير سليم، نفسيا واجتماعيا، واستشرافا لمستقبلٍ للواقع، وعملا على الوصول إليه بالحفاظ على قيم يراها الفنان صحيحة وسليمة أو مطلوبة أو ضرورية، نفسيا واجتماعيا كذلك.

سواءً كان ذلك كله، فالمرجع هنا، فى هذا السياق بالذات، أن «الأخيلة» بالمعنى الذى حددناه، طريق قريب وسهل ومطروق للتغلب على أحزان ومشاقّ ومشكلات الحياة الواقعية. ومع ذلك فلا نكران للموهبة التى يتطلبها العمل بهذه الطريقة الفنية – إذا كانت على أى

قدر من المشروعية – وهى أساسا موهبة الاستحضار والمحاكاة ودقة الملاحظة والمعايشة للظواهر الواقعية، كما هى الحال مثلا عند كاتبنا القدير نجيب محفوظ.

لكننى أسمح لنفسى – بعد معاناة – أن أرى فى هذه الطريقة نوعاً من الخداع للنفس.

الفنان إذ يتخذ مادة «الواقع» التى يختارها ليبنى منها «واقعاً» مشابها، أو «مقابلا»، دون أن يخرج عن مواصفات هذا الواقع، دون أن يخرق قوانينه، دون أن يجرؤ فيبتدع مواصفات أخرى وقوانينَ أخرى، يستند إذن إلى نوع من «الإيهام»، لا أريد أن أقول نوعا من «الخداع»، ولكن أقول نوعا من «الخداع للنفس» وقبول الواقع. وصحيح أن قبول الواقع يتم، هنا، بعد الالتفاف عليه والدوران عليه وتصفيته وتشذيبه وإعادة تركيبه، ولكنه يتم على أى حال من داخل قانون الواقع.

قد يرى «الواقعيون» فى هذا أمانة، ونضجا عقليا، وتكيّفا مع الواقع فى سبيل التغلب على ما فيه من قصور وعيوب.

أعود فأقول، بالرغم من كل النوايا الحسنة، وكل الإنجازات المرموقة، إن فى هذه «الواقعية» خداعاً للنفس، وتضييقا للإبداع الفنى على كل حال، وانحناء أمام ضغط هذا «الواقع» الذى يكتسب هنا قوة أكبر مما له، وسطوة أعظم مما ينبغى أن تكون له. أميل إلى

أن التسليم بقوانين الواقع ضرورى، وعلامة على النضج، وأمانة، فى ميادين النشاط الإنسانى الأخرى، فى غير الفن، وفى غير الفن القصصى على الأخص.

التزام الواقع وقوانينه هو شرط العمل والإنجاز والإبداع فى العلم، وفى التطبيق العلمى على الأخص، وقد يكون صحيحا وسليما، فى أغلب الأحوال، فى ميدان العمل الاجتماعى نفسه، وإن كان للحلم دوره هنا. ولكنه فى الفن ينتهى بوضع حدود لا ضرورة لها، وفرض حصار ليس وراءه ما يبرزه، والخضوع لسلطة ليس لها هنا رعايا، والاستسلام لقهر خارجي غريب عن مادة العمل الفنى الموّارة بالطاقة والمقدرة على التفجر الخّلاق، والتزام لدرب التقليد الضيق بينما الطرق فسيحة شاسعة.

وليست الحرية، فى الفن، هى معرفة الضرورة. بل هى إبتداع الضرورة، وخلق القانون.

أما التخاييل - بالمعنى الذى حددناه أيضا - فهى الطريقة التى أميل إلى أنها أمثل الطرائق للإبدع الفنى، وهى فى ظنى على الأقل الأكثر أمانة وصراحة، والأقرب إلى المعرفة، والأعلى خلقية فى الوقت نفسه.

فى التخاييل اعتراف صريح واضح وإن كان ضمنياً أن الخروج على الواقع يذهب إلى أقصى مدى، ولا يعود فينكص على نفسه،

مرتداً إلى واقع شبيه، مصنوع، بل ينطلق، بحرية لها قوانينها الخاصة، لا ليعيد بناء الواقع بل ليهدمه، ويخلق «واقعاً» جديداً، له مواصفاته الأخرى ومساره الاخر، دون أية نظرة جانبية، إلى الوراء، إلى «الواقع» الذى كُسِر طوقه وتهدمت أسواره.

وما من حاجةٍ للقول، فيما أظن، ان هذه ليست دعوة للجنون على إطلاقه، فلا يمكن أن تكون لهذه «الدعوة» من ضرورة على أى حال. ولكنها دعوة «للجنون المتعقِّل» كما قال السيرياليون. دعوة لالتزام أمانة الطريقة نفسها. فما دمنا لا نتعامل بقوانين الحياة الواقعية، ما دمنا خرجنا إلى «الخيال» فلنكن أمناء مع أنفسنا. لا نتقيد بخيال مُشابهٍ مرة أخرى للواقع، مقيد مرة أخرى بأصفاده، بل نعطى أنفسنا حرية التخييل الكاملة، وأمانته. اللاواقعية هنا هى الصدق.

حتى إذا عدنا للواقع – كما هو محتوم أن نعود، بطبيعة الحال – كانت رؤيانا له أفسح وأعمق وأكثر تفاؤلاً وأقوى على الفعل. حتى لا يعود سجن الواقع بلا ثغرة، حتى يسقط الحصار وتتهدم الأسوار. حتى تعرف اليد أنها غير مقسورة على الفعل، بل عظيمة القدرة عليه. حتى تتكون فى البصيرة أبعاد أخرى وتمتد أمامها آفاق أخرى. والحلم – هذا الحلم – فى نهاية الأمر، و«واقع» و«حقيقة» وحرية فى قلب قانون القهر أو على الاقل قانون الحتم الذى هل هو قانون الوجود الإنسانى؟

التخاييل فى القصة تجرى فى سياقات «الرموز» من ناحية، وفى سياقات «الكلمات» من ناحية أخرى.

والنواقل التى تنتقل بها التخاييل إلينا تتأتى بالضرورة وبمنطق التخييل نفسه، عن طريق الرمز.

والمفهوم أن الرمز هو تعبير عن شئ مجهول نسبيا لا يمكن نقله بطريق آخر ،إنما الصلة بين الرمز، أى بين الأداة التعبيرية، وبين ذلك الشئ المجهول الذى يعبر عنه – والذى لا يقبل التعبير بأية لغة أخرى ولا يمكن نقله بأية أداءة أخرى – هى صلة حميمة تنبع عن تساوقات داخلية بين الشئ وأداته، ومن اشتراك بينهما، فى مقوماتهما، من ايحائية الرمز عن المرموز، هذا إن كان يمكن التعبير عنه أصلاً. فلعل أسمى وأجمل ما فى الفن هو ما يستحيل التعبير عنه، مع ما فى ذلك من مفارقة أو تناقض ظاهرى.

والخَطَل أن نقيم بين هذيه الحدين، بين الرمز والمرموز، معادلة عقلية قاطعة الحدود، كأنها معادلة رياضية؛ من الخطأ أن نفسر المرموز بلغة عقلية مصقولة، مدوّرة مغلقاً عليها ولتيسير إدراك فاعلية الرمز، واستعصائه على التفسير العقلى البارد الصاحى، ومقدرته العجيبة مع ذلك على استثارة طاقات وشحنات نفسية هائلة، يكفى أن أذكر ما يحدث فى الموسيقى.

أنت تمضى فى شئون حياتك اليومية المألوفة، وتسعى فى سوقك

الخاص، وتدبر أمورك كما يتفق لك أن تدبرها، وعلى العموم، تحيا حياتك العادية الاجتماعية تلك التى نألفها جميعا، فى مكتبك أو فى عملك، فى بيتك أو فى مجتمعك، تتعامل مع الناس بما اصطلحتم عليه جميعا من مواصفات، والناس فى هذا السياق ليسوا إلا أدوات ووسائل كغيرها من الادوات والوسائل، ثم يتفق لك أن تطرق سمعك النغمات الأولي من سيمفونية أو كونشرتو، أو سوناتا، إلى آخر ذلك من الصياغات.

فإذا بهذه الموسيقى تحذف مرة واحدة ذلك العالمَ السوقى، وإذا بعالم آخر ينفتح لك، فى نفسك وحولك. عالم تحسّ على الفور بمدى قربه منه، بمدى قرابته لك، وبمدى اتصاله بالحميم الأصيل فيك. وإذا بإيقاعات النغم، وتعمقه الغائر مرة، والصاعد مرة أخرى، ودورانه، والتفافه، وتراكبه، وتناسقاته، واستداراته، وانطلاقاته الجارحة مرة، كنصل، والمنفسحة مرة كباحة معبد، والمتآزرة الوثيقة هنا، والمتفككة الهينة السلسة حينا، والمشيدة المتلاقية كالقباب، والرقراقة، كل ذلك، وغيره، ينفذ إليك، ويذيب فيك تلك القشرة التى كانت قد تصلبت على حياتك، ويمسك بمعاقدك الداخلية فيهزها ويبسطها، وينفذ إلى أحشائك فيملؤها بدم فوار الحيوية والخصب، ويثير أيضا نشاطا عقليا من نوع خاص.

والموسيقى مع ذلك ليست فى ذاتها إلا رموزا عن تلك القوى التى

لا تعبير آخر لها.

فإذا سألتك أن تفسر لى ما حدث، أيمكنك أن تقول شيئا، أن تضع لى معادلة تفسيرية فى وسيط آخر، هو الوسيط العقلى المكون من الأقضية والقياسات المنطقية؟ بل لن يستطيع صاحب الموسيقى نفسه أن يقول شيئا، فهو قد قال. قال كل ما بوسعه أن يقول، برموز موسيقاه.

وليس ثمّ كبير خلاف فى هذا، فيما يتعلق بالموسيقى. لكن الكثيرين فيما عدا ذلك من الفنون، كالنحت أو التصوير، والقصة بالذات، ولعلها من أخصب ميادين الفن بالرمز، يصرّون على نقل هذه الرموز إلى وسيط التعقّل، وتحويلها إلى أقضية وتراكيب منطقية. ولهذا نجد السخط «الشعبى» على التصوير الحديث، لأنه غير مفهوم - وعلى المنهج التخييلى فى القصة - لأنه غير مفهوم. الفهم - بالمعنى السهل المألوف - ليس أداة لممارسة الخبرة الفنية. وإنما هى ممارسة من نوع اخر، غير ممارسة الفهم العقلى أو التطبيقى. موضوعات «الفهم العقلى» هى العلم أساسا - بأوسع معانى كلمة العلم بالطبع. ولكن ممارسة الخبرة الفنية تجرى، أو ينبغى أن تجرى، على مستوى آخر، وجهازنا النفسى غنىّ، ومتعدد الفعالات، ومرهف الحساسيات، على نطاق أعرض بكثير من نطاق التعقّل العلمى وشبه العلمى وحده. فلِمَ نصر على تجريده من ثروته، وتضييق حريته، ودفن

خصوبته تحت أسمنت جزء صغير منه، هو الجزء الذى يختص بالأقضية العقلية؟ ما السّر فى إصرار الكثير على اللواذ بهذا الجزء الصغير لا غير من كل جهازهم النفسىّ الهائل المعقد الخصب؟ وما السر فى التعلق بضرورة «**فهم**» كل شئ، وتحويله إلى أشياء «**واضحة**» صالحة للتطبيق، وللعامل العملى؟ وما السر، وبالتالى، فى الهجوم الملحّ على هذه الخبرات الفنية التى تنبع عن مصادر اللاشعور، وتتخذ «الرمز» و«التخييل» أدواتها؟ بحجة «الغموض» مرة، والاستعلاء على الجماهير مرة أخرى، وغيرها من التعلاّت؟

لعل سبب ذلك أوضح بكثير مما يبدو لأول وهلة وهو السر الذى يكمن وراء حيلة مألوفة من حيل الناس عامة، والعصابيين خاصة. هى حيلة «التسويغات» العقلية. والمشاهد والمألوف لكل منا، أننا نسوغ الكثير من تصرفاتنا بحججٍ وتعلاّت تبدو متماسكة ومنطقية، وإن كنا نعرف تماما، بمعرفة خاصة، أنها ليست حقيقية. وينبغى ألا نغفل لحظة واحدة عن أن معظم سلوكنا، أن لم يكن سلوكنا كله، على الأقل عند معظمنا، إن لم يكن عندنا كلنا، ينبع عن مصادر إنفعالية، واعية حينا وغير واعية فى معظم الاحيان.

وأننا لانلجأ للتسويغ العقلى، وتسوية المعاذير والتعلاّت والحجج المنطقية، إلا لإخفاء المصادر الانفعالية العميقة القوية التى تحركنا. والعصابيون هم سادة هذا «الفن»: فن التسويغ. فهم يحبّون أن

يفسروا سلوكهم بحجج تبدو ومتماسكة مترابطة ومنطقية، ولكن سرعان ما يكشف التحليل، بمنهجه المركَّب الخاص، عن منابعها الانفعالية، واعية كانت أو غير واعية، وعندئذ تبهرهم الحقيقة، ويتأتى الشفاء، وتستقيم الشخصية، إنكار العصابى لمصادر سلوكه اللاشعورى عرض من أهم أعراض عُصابه، ولعله أن ظل عصيا على التعامل معه يؤدى به إلى مهاوى الذُهَان. وهو إنكار قريب الصلة بإنكار عامة الناس للفن الحديث وتجاربه. ومعظمنا – إن لم نكن كلنا – عصابيون. فهذا الفن الحديث، بالذات، فى رموز تصاويره اللونية والمساحية والتشكيلية، وفى تخاييل قصصه المُغْرِبة، وفى تركيبات موسيقاه المعقدة والجديدة والشاذة، وفى تصميمات نحته البدائية والتجريدية والفراغية، هذا الفن الحديث فن جسور، فقد أتيحت له، للمرة الأولى منذ عهود طويلة، منافذ الاتصال بالقوى اللاشعورية الفعالة فى الإنسان. لكن الإنسان المعاصر يجد نفسه أساساً وقد كَبَتَ هذه القوى اللاشعورية بالذات، وَزَمتَها، وخَنَقَها، فى جريه الدائم نحو قيم «مدنية» مسلَّمٍ بها، لكنها ضارة، بل مدمرة. هذا الكبت يودى إلى تضخم النزوعات التدميرية فى الإنسان، ويؤدى فى الوقت نفسه إلى الذعر منها، إلى الاحساس دائما بالخطر المتهدد المتربص الناشئ عنها، نتيجة لزَمْتِها والتضييق عليها. الذعر إذن، هذا الفزع من اللاشعور، هو من أسباب الهجوم على تلك الخبرات

الفنية التى تنبع فعلاً من اللاشعور، وتتخذ أداة الرمز، والتخييل، ناقلا من نواقل تلك القوى اللاشعورية.

واللاشعور مع ذلك لا هو بالمخيف ولا هو بالمزعج. وإنما هو، إذا أتيح له أن تجرى فَعَالاته فى طريقها السوىّ، ينبوع من ينابيع حياتنا النفسية، حافل وغني بما يوفره للإنسان من متعة ومن تحقق، قادر على أن يكفل له الوفاء بنزوعاته فى المحبة والتواصل والحضارة أيضا، والأمجاد النفسية والإنسانية.

وهناك بالطبع التفسير الاجتماعى الواضح لهذا النفور من خبرات وممارسات الفن «اللاواقعية». وليس من الصعب أن نرى كيف تتسق «الواقعية» مع الأنظمة الاجتماعية القائمة، وتخدمها، وتدعمها، حتى لو كانت الأعمال الأدبية الواقعية تهاجم الواقع القائم - ما دامت فى نهاية الأمر تلتزم قوانينه وتجرى فى داخل إطاراته.

اللاواقعية، بما تتضمنه من مسلَّمة الحرية والإبداع، هى دائما شئ خِطر لا على الذات الفردية فقط بل أيضا على النظام القائم. هى، فى جوهرها، عمل ثورى. إن ممارسة اللاواقع، بذاتها، خلخلة للنظام وتحدٍ للسلطة.

أما الحجة التقليدية القائلة بأن فى اللاواقعية هروبا، ومن ثم نكوصا عن العمل، فيتأتى وَهَنُها، بوضوح، عند الرجوع ببساطة إلى طبيعة العمل الفنى، ومضمونه. ما من عمل فنى صحيح يمكن أن

يكون هروبا أو قعودا عن الفعل. مضمون العمل هو الذى يحدد خلفيته، وليس منهجه. وان كان لا فصل ممكناً بين المضمون والمنهج - كما أصبح الان بديهيا - فقد سقطت هذه الثنائية من زمن طويل.

بل قد تكون فى الواقعية - وهو الأغلب - استنامة للواقع، وخضوع له، ومن ثم تتأتى الراحة، والرضا، والقعود عن الفعل. هذا هو الأغلب لأنه مرتبط بالمنهج نفسه أيضا، قبل أن نصل إلى المضمون. أما منهج اللاواقعية فهو، أولاً وقبل الوصول إلى المضمون، عمل من أعمال الحرية، وبالتالى عمل من أعمال التمرد.

ومع ذلك فهذه تفرقة مغرقة فى الدقة، فيما أظن، أكثر بكثير مما يحق لنا. فما أظن التفرقة جائزة بين منهج ومضمون، أى منهج وأى مضمون. والعمل نفسه في نهاية الأمر، أعنى كل عمل فنى على حده، بذاته، عينيا، لا يحاكم ولا يقيم إلا بخصائصه هو وحده. التعميمات بطبيعتها مضللة. وكل عمل فنى، على حِدة، له وجوده المتفرد، وبه وحده يُقيمً، لا بمواصفات عامة تصلح لكل الحالات. وإنما المدار فى هذه «الأحكام» العامة كلها هى مؤشرات لمحاولة الفهم والتذوق والمعايشة، لكل حالة على حِدة.

ومع ذلك، فنحن نجد، فى هذا السياق آلية اجتماعية جديدة نسبيا، ومعقدة إلى حد ما. نحن نلحظ بوضوح منذ عهد قريب قبولاً عاماً للتجارب والأنماط الفنية اللاواقعية، حتى لقد أوشكت أن تصبح

هذه التجارب أو الأنماط، بدورها كلاسيكية. فهى لم تعد تثير غضباً عند «عامة» الناس، ولم تعد تلقى قمعاً من «المؤسسات»، على الأقل فى النظم الغربية وأخيراً فى البلاد «الاشتراكية» أيضا. بل ثمّ نوع من الإغراق فى الترحيب بالتجريبية وإطلاق الحبل لها على الغارب،، ونوعاً مؤكدا من تمثلها وهضمها واستيعابها، وتحويلها إلى موضة بل ومادة للاستثمار.

هل أرى فى هذا النمط السلوكى آلية اجتماعية للدفاع عن النفس، من جانب المؤسسات، وحيلة نفسية عصابية النسق إيضا، فى الوقت نفسه، على مستويين من مستويات الفهم؟

هى آلية اجتماعية بتحويل ما هو ثورى بطبيعته إلى ملحق من ملاحق النظام القائم، ممتصاً، ومطوياً ومثلومة حدّته، مادام مقبولا، ومستثمرا، ولكنها على المستوى الاجتماعى تظل آلية حرجة فيها مغامرة دائمة، لا يمكن استيعابها ولا السيطرة عليها سيطرة كاملة.

أما على المستوى الفردى فهى حيلة تقليدية أيضا. هى حيلة القبول السطحى لما هو غير متمثل، هى حيلة التسليم الظاهرى بما ليس لديك أمامه حيلة. هى فى الواقع نفى للظاهرة كلها، لا بمقاومتها، بل بقبولها ومن ثم تجاهلها، لا بمعايشتها وممارستها - فهذا هو القلق الممض والأمين والخصيب - بل بترويض النفس على

نسيانها، وما دامت هذه الممارسة عصية على المقاومة، والمواجهة، وعصية على التمثيل والمعايشة، فما أسهل أن أتركها، كما هى، أن أحولها إلى «شئ» آخر من بين الأشياء، أن أجردها من مضمونها الانفعالى اللاشعورى بأن أجعلها شيئاً خارجيا للفرجة، بل أن أندرج مع الآلية الاجتماعية كلها فأحيلها أيضا أداة للاستثمار والاستهلاك، كما يحدث الان مع لوحات الفنانين المتمردين العظام.

آلية التغريب والتشيئ لخبراتٍ هى بطبيعتها حميمة وعضوية، هى الآلية العصابية التقليدية التى أتاحت للمادة اللاواقعية - والمشحونة بالطاقة والحيوية والفعالية - فى الفن الحديث كله أن تصبح مجرد «مادة» جامدة، بل أن تصبح موضة وفرجة، وأداة، وسلعة يقدر ثمنها بملايين «الدولار» وبلايين «الينْ».

ولعل ذلك كله من أسباب هذا التغيّر السريع الإيقاع فى أشكال الفن اللاواقعية، وتعاقب تجاربه، والذهاب فى مغامراته إلى أبعد فأبعد، هذا البحث الذى يكاد محموما - وفى كثير من الأحيان مريضا أيضا - لكسر هذه الالية المزدوجة، والرجوع مرة أخرى إلى براءة المادة اللاشعورية وفعاليتها، أى هذه التجريبية المطّردة المغامرة.

* * *

ومن ناحية أخرى، وقريبة الصلة بالتخاييل، فإن «التجريبية» قيمة

فكرية وخلقية شجاعة. هناك - كما يقال - تجريبية وتجريبية، بمعنى أن التجريبية هى نفسها استعصاء على التقنين والتوصيف المسبق، فقد تكون التجريبية - محصورة فى نطاق الفردية الذاتية، وقد لا تكون.

على أننى أظن أن كل ما يتردى فى هوة التجريبية الذاتية الضيقة فقط، ولا يتعداها إلى ما هو لصيق بالذات الإنسانية كلها أو بجانب أو أكثر من جوانبها ليس فنا. الفن الحق غير ذاتي، بالمعنى المصطلح عليه، لأنه نابع من تجربة هذ الذات الإنسانية الواسعة والحميمة التى تضم أخص ما فى ذواتنا جميعا، وتتجاوز أسوار أزماننا المحدودة لكى تدخل فى نطاق الخبرة الإنسانية، التى لا يمكن أن تكون مجردة لأنها متفجرة عن هذا الجانب الحميم، بل العضوى، من حياة الذوات جميعا، هذا الجانب الحميم الذى تشترك فيه الذوات جميعا، فيتكسر ما بينها من فواصل الجسم والبيئة والحقبة، بل وحتى اللغة والتاريخ. كل ما يتردى فى الذاتية الضيقة لست أراه فنا، بل أراه هُلاسا وهُجاسا مَرَضيًا.

أما الفن الحق فبطبيعته وبحدِّه - كما يقول المناطقة - متجاوز للذاتية الضيقة.

أنت تقرأ عملا فنيا يخال إليك أنه مغرق فى الذاتية، ولكن وترا دفينا منك يهتز له. اذن فقد تجاوز الذاتية، ووصلك حتى دفينة

مشاعرك.

ولكنك تقرأ أو ترى هلاوس السيكوباتيين أو الذهانيّين فلا تشعر الا بالضجر وبالنفور، أو بالإشفاق عليهم، إذا كنت طيب القلب. فليس فيه فنّ.

الفن، بشروطه، هو سيطرة على الحرية، وإذن فهو تجاوز للذاتية.

أما الذاتية فهى استسلام للفوضى. وإذن فهى لا يمكن أن تصل إلى «الآخر». لكن «الآخر» هو، أيضا، «أنا»، فالعكس صحيح.

ربما كان الفن من المجاوزات - أى المنافذ - القليلة جدا بين «الأنا» «والآخر»، بين ذاتى المتحيزة فى الزمن والمكان والتاريخ واللغة والجسد، وبين الذات الإنسانية الأخرى التى هى أيضا ذاتى، وليست ذاتى.

أنت تحس من هذا الكلام أن الفن، عندى، أيضـــا، نوع من التصوف، وهو كذلك، حتى ولو كان يبدو لك «واقعيا» وصاحى النبرة، بل جاف «النسغ»، كما هو الحال مثلا عند كُتّابٍ مثل هيمنجواى - فإنه، مع ذلك، تصوف لأنه يذيب حواجز العزلة، ويثرى خبرتنا بما هو كامن فى صميم خبرتنا، لا نراه إلا بقوة الفن.

الفن تصوف قد يكون إنسانيا بحتا، فهناك، فى ظنى النوع من التصوف الإنسانى، الذى لا تسود فيه الا قيمة الإنسان. كما قد يكون أقرب إلى التصوف المأثور الذى يدور فى نطاق العلاقة بين

الإنسان والقوة الكونية الشاملة: لله.

من دعاوى أصحاب المذاهب الدوجمائية أن التجريبية هى بالضرورة التجربة الذاتية الضيقة المنبتّة الصلة بالانجازات الثورية والتاريخية، ومكتسبات التطور الإجتماعى، وهموم الحياة الإجتماعية.

ولكن ذلك مصادرة على المطلوب.

ليست التجريبية فقط، هى التى تقع فى هذه المهاوى، كل شئ ردئ يُصنَع باسم الفن يقع فيها. وكل ما يقع فيها هو شئ ردئ يُصنَع باسم الفن. ولكن لا يمكن القول بأن كل تجريبية هى، بالضرورة، هى الشئ الردئ.

قوة الفن هى التى ترفع العمل الفنى، أيا كان منحاه، مذهبه، قالبه، محتواه، من مجرد ترديدٍ عقيم لكلمات أو خطوط جوفاء خاوية أو ميتة، إلى مستوى تجربة التواصل الآتية من القيمة الإنسانية، قيمة الصدق مع الذات ومع الآخرين. إن الصدق فى مواجهة الذات ومواجهة الاخرين، وفى الكون، لا يمكن أن يُفسّر أو يقنَّن، هو قيمة فنية تدخل فيها بشكل أو آخر، وبأقدار متباينة، الموهبةُ والحوافز النفسية غير المسبورة الغور، والصنعةُ الفنية الماكر، والزهدُ الخُلُقىّ أمام غَوايات الحشوِ والتقليد والزهو، والشوقُ إلى معرفة ما، والسعىُ إلى حقيقةٍ ما، والقدرةُ على التساؤل المستمر.

كل ذلك بقوة الفن التى لا أستطيع ولا أعتقد أنه من المستطاع

تفسيرها بالكامل تفسيرا عقلانيا كاملا.

إذن فقد يجمع العمل الفنى بين مغامرة التجريبية والاقتحام واكتشاف المطويّ المخبؤ غير المرتاد فى الذات، وفى العلاقة الاجتماعية، وفى العلاقة الكونية، وبين تمثُّلِ كل الانجازات التاريخية للعملية الفنية المتعاقبة الأطوار، وَتجَاوُزِها.

والتجريبية ما دامت فنا صحيحا فهى بالضرورة تلتزم بهموم الإنسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، وأيضا بأقدار متفاوتة، وان لم تفصح بالضرورة عن هذا النوع من الهموم أو ذاك. ولا ينبغى أن يفوتنا فى هذا المجال أن من أكثر الأعمال التجريبية قوة قصائد مايكوفسكى التى أديرت كلها حول محاور إجتماعية بل سياسية سافرة، ومع ذلك لم تفقد نأمة من حرارة مغامرتها فى الشكل والمضمون معا.

ومعنى هذا أن لا تعارض بين التجريبية وبين الهموم الثورية السياسية والاجتماعية بل يمكن أن يُدار العمل الفنى التجريبى - ويظل تجريبيا وعملاً فنيا - على خبراتٍ كمداخن المصانع، وتروس المكَنَات، وجموع الناس، وأشواقَ الفقراء.

أكثر من ذلك أن من الفترات التاريخية التى نلحظ فيها ازدهار التجريبية بالذات فترات القلقلة الاجتماعية والتفجّر السياسى والثورات الكبرى. وصحيح أيضا أن هذه الاتجاهات والأعمال قد

توصم بما هي ليست منه في شئ من أنها مناهضة الثورة وللإنسان ونحو ذلك، بعد أن ينحسر المد الثورى وتتحول الثورة إلى نظام.

إذن فالتجريبية إثراء للتجربة البشرية، وليست إفقاراً لها.

ومن ثَمَّ فإننى أرى فى كل عملٍ فنى حق بذرةً من التجريبية بالمفهوم الذى أشرت إليه، حتى ولو اتخذ سمة الأشكال الفنية المألوفة، وذلك بحجة أن كل عمل فنى صحيح لابد بالضرورة أن يذرع جانباً من أرض مجهولة، وإلا ما كان هناك مبرر لوجوده إذا كان تكراراً وترديداً لما سبقت إليه أعمال أخرى.

ولكننا بالطبع عندما نتكلم عن التجريبيّة، كمصطلح فنى، فإننا لا نعنى هذه النواة فقط، بل نعنى ذهاباً إلى أبعد من ذلك، ومغامرة تتناول المحتوى والشكل معا، وتنطوى على قيمة الصدمة والمفاجأة.

إن أى عمل فنى ينهج المطروق، وينحصر فى الأشكال التى ابتِدعت من قبل (وكنت فى وقتها بالضرورة تجريبية ومفاجِئة) يتنكب طريق الخَلْق، ويسقط فى الطُرق التى مرت بها من قبل عَجَلات كثيرة، وبالتالى يفقد حرارة الارتياد وروعة الكشف التى ما تزال باهرة ومتوهجة فى أعمال قدامى أساتذة الفنانين.

أنك لتحس هذا الوهج مازال ساخناً، ونافذاً إلى الوجدان، فى أعمال الكلاسيكيين القدامى حتى الآن، وما تزال تحس فى هذه الأعمال أغوارا لم تُسبَر بعد، مع أن المئات بل الآلاف من المقلدين

وأشباه الفنانين أو سعوها تقليداً عبر السنوات المتطاولة، فلا نجد في كل هذه المستنسخات الا تفاهة الطعم في مقابل حرارة الخبرة التي ما تزال وسوف تظل باقية في أعمال هؤلاء الأساتذة القدامى، لأنهم، بالضبط، كانوا في عصرهم تجريبيين وروّادا.

* * *

د- عن التخاييل والأحلام فى فن القصة

لا أظن أنه من قبيل الصُدقة أن جاءت إشارة فرويد إلى الفن في معرض حديثه عن الأحلام.

فنحن لا نجد صعوبة في العثور، مباشرة ولأول وهلة، على تساوقات وأصداء متراوحة بين «لُغة الأحلام» و«لُغة التخاييل» في الفن.

من الشائع المعلوم أن فرويد، يُجرِي، في نظريته عن الاحلام، تفرقةً بين المضمون الكامن للحلم، وبين تجلى هذا المضمون فيما يبدو في الحلم من صور وأحداث يسميها المحتوى الظاهر للحلم.

ما يشوقني الان هو هذا المحتوى الظاهر للأحلام، أي تصاويره الرمزية التي تقوم بالترجمة عن مضمونه الكامن. فالاحلام تصطنع «الرموز»، نتيجة لآليتها الخاصة. والحلم عند فرويد دائما تعبير عن

رغبة، سواء كانت يمكن الصعود بها إلى الشعور، أو رغبة مبيَّتة عميقة في اللاشعور. «رمزية» الأحلام كشف فرويدى له دلالاته الهامة، وبوسعنا، إذا شئنا، أن نفيد منه في استبصار العلاقات الرمزية في الفن. بوسعنا، ومن واجبنا أيضا، أن نكشف، إذا شئنا، هذا التساوق.

فالحلم والفن كلاهما يتخذ الرمز «أداة» للترجمة عن مضمونٍ لا شعورى. وأرجح ظنى، وظن الكثيرين، أن هناك تساوقا مطردا، ولعله ثابت، بين رمزية الأحلام ورمزية الفنون، حتى وإن كان هذا التساوق جزئيا وغير متطابق تماما في كل الأحوال.

ومع ذلك فإن هناك فرقا أساسيا بين «الرموز» فى الأحلام والرموز فى التخاييل الفنية.

سوف أستخدم هذه الكلمة «كلمة الرموز» مؤقتا لتوضيح ما أريد أن أقول. ولكنى سوف أعود فأحاول أن أقيم تفرقةً بين معنيين لهذه الكلمة، وفى المجالين، كلا منهما على حده.

لعلنى الان أن أشير إلى أن «الرموز» فى الأحلام عند فرويد، ربما صح فى ظنى أن نطلق عليها كلمة من الكلمات التى شاعت أخيرا: كلمة «دوالّ» فهى إذن تدخل فى سياق «لغة».

أما فى الفن فربما كانت الرمزية أعمق وأوسع من «أداة». أى أنها ليست من قبيل الدوال، وان ظلت أقرب إلى منهجٍ للمعرفة، أو

لمعرفةٍ ما.

ومع ذلك فيَصِحّ، الآن، للتدليل على ما أقول، أن أستعمل الكلمة نفسها في المجالين.

من أمثلة «الرموز» التي يستبصرها فرويد في الأحلام عددٌ جاء في كتاباته، وأقام بينها وبين مضموناتها علاقةً ثابتة مطردة، يتكرر ظهورها على نحو متسق في أحلام الناس جميعا. وتلك رابطة أخرى تُلمِع إلى وجود اللاشعور الجمعي.

فالأَبوان، مثلا، يبدوان في الاحلام، دائما، على صورة ملك أو ملكة أو امبراطور وامبراطورة، أو ما شاكل ذلك من شخصيات جليلة.

والماء يصوِّر الولادة، فيرى النائم أنه يلقي بنفسه في الماء، أو يجهد في الخروج منه.

والحلم يرمزُ إلى الموت المرتقَب أو المُخوف برحلةٍ أو سفرٍ في القطار.

والعري، يُرمَز إليه، وفقا لآليةٍ من آليات الحلم المألوفة، هي آلية العَكْس أو القَلْب، الحلّة الرسمية والبزات الفخمة.

والغالبية الساحقة من الرموز في الأحلام رموز جنسية.. الجنس عند الرجل يرمَز إليه بما يشبهه في شكله، من أشياء مستطالة منتصبة، كالعصيّ والمظلات والأغصان والأشجار، ويرمَز إليه

بأشياء تشترك معه في قدرته على ولوج الجسم أو إيذائه أو الاندفان فيه أو في قدرته على تدفق الماء منه: كالمدى والسيوف ونحوها والصنابير والنوافير ونحوها والأشياء القابلة لاستطالة أيضا، كالمصابيح المدلاة في بَكَر، والأشياء التي تنمو وترتفع، وهكذا.

والطيران صورة رمزية في الحلم تشير إلى مقدرة الجنس عند الرجل على الانتصاب، والأشياء الزاحفة كذلك، كالأسماك والثعابين.

وكل ما هو مجوّف مدوّر ووعائي يرمز إلى الجنس عند المرأة، كالحفَر والتجاويف والكهوف والصناديق والغرَف والكنائس والمعابد والفواكه المدوّرة وعلب المجوهرات، والحدائق والأدغال والغابات، وهكذا.

أما السقوط والانزلاق، وانتزاع الأعضاء وقلع الأشجار أو الأغصان، وركوب الخيل، والانسحاق تحت سيارة مثلا، والوقوع تحت تهديدٍ بالسلاح أو توجيه السلاح، والحلوى واللعب، كلها رموز للعمل الجنسي.

هذه كلها أصبحت الآن من الأوليات المسلّم بها، تقريبا.

ولا يخفى مع ذلك، أنه ليس هناك معادلة رياضية محسوبة بين هذه «الرمــوز»، أو هذه «الدوال»، ودلالاتهـــا. وليس هناك إمكان للتطبيق الآلي بين «الرمز» ومضمونه، في كل مرة، عند كل أحد، كما كان يحدث في تطبيق أو في «تفسير» الأحلام عند ابن سيرين، وفي

ممارسات العصور الوسيطة أو التى مازالت حتى الآن وسيطية. لا حاجة للقول، مرة أخرى، أن كل إنسان هو وجود متفرد متميز، وليس الناس «حالات» مرضية موسومة سلفا بأعراضها المقنَّنة الموضوعة من علٍ، أيّ علٍ، فى كل الأحوال وعلى الإطلاق. هذه التساوقات، والاضطرادات، فيما أظن، هى أيضا تعميمات تقوم مقام المؤشرات للاستبصار والفهم والمعايشة، ومازلت أؤمن أن الإنسان الواحد لا يتكرر، والحلم الواحد لا يتكرر. كما أننى أومن أن العمل الفنى الواحد لا يتكرر.

ولا يصعب علينا، فى نطاق التخاييل الفنية، أن نحدس ما لبعض الرموز التى ترِد فى القصص من إيحائيةٍ فعالة غريبة، تضافرها، بالطبع، مقدرة الفنان على الوقوع على الكلمات الفنية بالدلالة، والخصبة بالإلماع، ومنها كلمات متعددة الطبقات والمستويات، تخفِى فى تاريخ تكوينها إشارات وتلميحات فعالة وإن كانت مستخفية، يصح أن نسميها بالكلمات الكثيفة.

«التكثيف»، – أى وضع عدة معانى ومستويات للفهم بعضها فوق بعض، وضغطها بعضها ببعض، وإدماجها فى صورة واحدة، أو رمز واحد، أو كلمة واحدة – هو أيضا آلية مشتركة، فى الحلم والفن معا. الصورة الواحدة فى الحلم قد تعنى عدة أشخاص ونحن نحلم أحيانا بشخوص متراكبة على نحو غريب، فنرى شخصاً واحداً به سمات

وملامح وخصائص لاشخاص عدة، أما في الفن، فقد ألمع إرنست جونز إلي ما يشبه ذلك، عند تحليله لهاملت، وقد أشار إلي أن شيكسبير وهو ليس في ذلك غريبا - قد أجري تكثيفا في بعض شخصياته، كما أجري عملية أخري من آليات الحلم المألوفة هي «التبديد»، أو «التشتيت» في بعض شخصياته الأخري، أي انتشار ملامح شخصية واحدة في عدة شخصيات.

موقف هاملت، مثلا، هو موقف تتراكب فيه ثلاثُ مواقف مشتركة، في وقت واحد، بازاء ثلاث شخصيات تمثل شخصيةً واحدة هي شخصية الأب في العُقدة الاوديبية: موقفه من أبيه الفعلي المقتول: موقف الحب والولاء، وموقفه من عمه: موقف الصراع والغيرة، وموقفه من بولونيوس: موقف الحقد والكراهة.

كما أن موقف الابن من الأب، في العقدة الأوديبية، يتحلل ويتبدد، فيوزَّع علي شخصيات ثلاث في «يوليوس قيصر». ففي هذه المسرحية نجد ثلاثة «أبناء» مبدَدين يرمزون إلي «الابن» الواحد في غمرة الصراع الأوديبي، بروتوس يمثل الابن المتمرد الثائر، وكاسيوس يمثل الابن النادم الواقع في قبضة الصراع، وانطونيوس يمثل الولاء والمحبة، تشتتت سِماتُهم علي ثلاثة أقانيم، بينما هو ابن واحد.

لهذا أستطيع أن أري بسهولة، أن آليات الحلم التي كشفها

فرويد، تُساوِقُها أيضا آليات فى الفن، تتسم بمساتها، فنجد آلية العكس والقلب، إذ تضفى على شخصيات التخييل سمات مضادة لمضمونها العميق، ونجد، ما أشرت، آليتى التبديد والتكثيف، كما أننا نجد الحركة الدرامية التى تترجم صراعا داخليا.

والعنصر الثانى فى الحلم - وفى التخاييل القصصية، والشعرية بوجه خاص - هو عنصر «الكلمات».

لست أرى فى الكلمات أدواتٍ مصقولةً صغيرة لامعة تقوم بنقل أفكار مصقولة صغيرة لامعة. ولا أعتقد أن «الكلمات» هى مجرد وسيلة متوسطة بين فكرة وأخرى، ولا مجرد جسر تنتقل عليه الأفكار والمشاعر من مستودعٍ لها إلى مستودع آخر. هذا التصوير «التجارى» للكلمات، بوصفها أدواتِ مُقايَضة، وعملةً للتداول، ووسائل للمواصلات، وأرقاما للحساب الفكرى والانفعالىّ، تصوير مشين، ومُزرٍ فى الفن. ليست الكلمات عوامل محايدة للنقل. وليست أدوات جامدة للخدمة. بل هى فَعّالات.

وإنما أعنى بذلك إبراز للكلمات، فى العمل الفنى بصفة خاصة من قوة نشيطة فعالة، من مقدرة ذاتية على الإ ثارة والإيحاء، قوتها على إيقاع ضغطٍ على محتويات الطبقات النفسية، وإحداثِ اضطراب وتهييج فيها، أو قوتها على ابتعاث هذا القلق فى الدينامية النفسية، أعنى بذلك التفرقة بين المعنى القريب المباشر الذى يتضح للذهن

من مجموعة الكلمات المنسقة، أيا كان نوع هذا التنسيق، وبين المعانى العميقة المذخورة فى الكلمة، والمترسبة فيها من أجيال سابقة، والمختلفة فى ركازها من استعمالات قديمة، وتطورات مرت بها عبر تاريخها.

الكلمة، فى عُرفى، كالقطعة من معدن مشع، تختزن فى داخلها طاقات فعالة، تتجاوز بما لا يُحَد، حدودَها الملموسة، وتمتد فى آثارها التفجيرية إلى أبعاد شاسعة، وهى فى نفس الوقت محتفظة بحدودها الخارجية، وبمعناها القريب. ولم تكن الحضارات البدائية لتخفَى عليها مقدرة الكلمات التى تكاد تشبه السحر، فالحضارات البدائية أقرب اتصالاً بمذخورات النفس الإنسانية، وأعمق استبصاراً بها، ان الحضارة الغربية السائدة، وثقافتنا العربية ما زالت محتفظةً للكلمات بهذه الطاقة أو الشحنة السحرية أو القدسية.

ولا ننسى أن الكلمة هى صولجان الإنسان وحده، وهى من أفعل وسائله للحضارة وهى ميراثه النوعى. ونسج حياتنا الداخلى سداه ولحمته كلمات. والكلمات فى مقدرتها الإيحائية والإثارية، رُقَىً، وليست مجرد وسائل مواصلات. الكلمة رقية فى حرارتها وإثارتها وإيحائيتها، أيا كان معناها القريب. والكلمات فى الأحلام تنكص إلى دلالاتها الأثرية تلك، وتنبع مباشرة عن مذخورات اللاشعور الجمعى، فى القبيلة الإنسانية الأولى. وهى فى الفن تمتاز أساساً بتلك

الخاصية، فالكلمات فى الفن ليست أدوات إخبارية، بل طاقات مشحونة على مستويات متراكبة متداخلة عدة.

الآن وقد ألممت ببعض الصلات بين تخاييل القصة وتخاييل الحلم، أظن أنه يتعين على أن أقيم التفرقة بينها. وفى ذلك أعود إلى ما قاله داليين:

«بمقدورنا أن نتابع المقابلة بين الحلم والفن متابعة أدق، بأن نوسع من نظرية فرويد، وأن ننتهى إلى أن الحلم عَرَض لا رمز، وأثر معبّر عن الحياة النفسية العميقة، لا معرفة. بينما الفن رمزية تتعلق بالمعرفة، وليست عَرضاً لا صلة له بالمعرفة».

ومن الممكن أن نناقش هذا النص على أساس أن الحلم، حتي إن كان عَرَضا وأثرا نفسيا، ومع التسليم بصحة ذلك، فإنه على نحو من الانحاء معرفة أيضا ولكنها معرفة للذات، أو ايماء إلى هذه المعرفة وهي إذن معاناة ذاتية.

فالتفرقة الدقيقة بين الفن والحلم أخصب دلالة من التفرقة بين العَرَض، والمعرفة. إذ أن الحلم فى نهاية الأمر نشاط فرديّ بحث، يدور فى ليل النائم، ليقيه، وحده، من عصف توتّراته به، وليحمى نومه، أى ليحرس تلك الأسوار التى أقامها النائم حوله إذ ارتد عن العالم الخارجى وأوى إلى ذاته، وقطع، مؤقتاً، كل صلة بينه وبين

الموضوعات الخارجية، واستعاد حالةً من الغرق الكامل فى ذاته، أو أدار ظهره على الاقل لتلك الصراعات بينه وبين عالم الأشياء. ما يدور فى ليل النائم إنما هو تجربته الفردية، وحده.

ولكن الفن أساساً نشاط يتجه إلى الجماعة، وحسن جدا أن يقال إن الفنان إنما يستوحى حاسته الجمالية وحدها، أو إنه لا يهتم أحيانا بمواضعات المجتمع، ولا يقتفيها على أى حال، أولا ينبغى له أن يتلزم بها فى كل حال، ولا يضع فنه فى حدود إطاراتها. بل هذا، فى الواقع، هو ما يحدث عند كل فنانٍ حقّ. ولكن الفنان لا يعمل فى الخواء.

ولا يمكن أن يكون عمله لنفسه فحسب. وإنما تَؤُزُّه حوافز لا غِلاب لها تصل بينه وبين الجماعة أيا كان تعريف الجماعة.

والفنان إنما يحيا حقا فى الجماعة الإنسانية كلها، فى نهاية الأمر، وهدف الفن هو الاتصال، لا اللِواذ بالذات، هو المشاركة ، لا الانفصال، هو الخروج، لا الغوص فى الوحد، أو على الأدق، الجمع بين المنطقتين وتحقيق الاندماج بينهما.

هدف الفن - هو، من بين أهدافه الأخرى، أو هو - لتحقيق أهدافه الأخرى - التكامل الاجتماعى.

وتلك هى السمة الرئيسية التى تفصل التخاييل فى القصة عن تخاييل الحلم، كما تفصلها عن تخاييل الهذاء والعصاب. فالتخاييل

فى هلوسات المرضى النفسيين، قد تتضح فيها الرموز البدائية، وقد تُعملها الآليات المألوفة فى الحلم والفن، وقد تتصل باللاشعور الجمعى أوثق اتصال، بل هى كل ذلك على أغلب الظن، وفى أغلب الأحوال، على الأقل. لكنها تخاييل قد انقطعت الصلة بينها وبين العالم الموضوعى، رثّتْ الوشائج أو انفصمت بينها وبين الجماعة البشرية. والعُصابى أو الهذائى قد انفرد فى عالمه الخاص، رهيبا موحشا، وحده فيه، مع تهاويله وآلامه. لكن الفنان إنما تحفزه رغبته فى العودة إلى عالم الواقع، فى التواصل بالجماعة، كما هو واضح، وإلا لما قامت لديه الرغبة فى إخراج تخاييله، وتجسيدها، وتمثيلها - ولا كتفَى بها، كما يكتفى الحالم والهاذى، دون أن يُكسبها، كما يقول فرويد، صيغة تنأى بها عن سماتها الشخصية البحتة، وتضفى عليها مقدرة على الإمتاع.

أى أن الفنان يمتاز عن الحالم، والهاذى، بحاسته الجمالية القادرة، وبإمكانه أن يصوغ تخاييله، صياغة جمالية. بل الأمر أدق من ذلك. فالصياغة الجمالية فى الفن لا تنفصم بحالٍ عن مضمونها. والتخاييل فى القصة، وفى الفن عامة، تتبدى تلقائيا فى صياغتها المتسمة بسماتٍ من التناسق، والتساوق، والتكافل، حتى لو كان هذا الجمال، وهذا التناسق، عملية ضدّية، أى مقلوبة، فيها تشويه وتحريف، واعياً أو لا واعٍ على السواء، تحقيقاً لمستوى أعمق،

وانبثاقاً، صياغة ومضمونا، كليهما معا، عن الأجهزة النفسية الخاصة بالفنان، والجمعية معا، بمرونتها، وعمقها النافذ المنفتح، وحاستها الجمالية، وارتباطها بالواقع، واستهدافها للتكامل الجمعى، فى الوقت نفسه الذى لا تفقد فيه الذات فرادتها واستحالة تطابقها مع قالب مصبوب سلفا.

تفرقة أخرى بين هذين النوعين من التخاييل، تفرقة دقيقة وهامة، فيهما أعتقد، وهى تترتب على ما يقوله فرويد من أن قبول الناس الفن يكسبه المشروعية، فيضفى عليه صفة النشاط السوى لا الشاذ، فتلك المشروعية نفسها، ذلك القبول الجمعى «للنداءات» الفنية، إن صح أن نطلق عليها ذلك، يوفر لها أثراً لا يتوفر للحلم ولا للعُصاب: هو الأثر التطهيرى، وقد أدرك أرسطو ذلك من قديم. والأثر التطهيرى، أى أثر الفن فى تفريج التوترات النفسية الفردية سواء عند الفنان أو عند المشارك فى تجربته الفنية، أثر مُشَاهَد ملموس عبر التاريخ الفنى كله، ومُشَاهَد ملموس فى خبرتنا اليومية.

ويقول بودوان فى هذا الصدد:

«ان العمل الفنى عند خالقه ومُشاهِده على السواء يمثل إفراغا لقوى تأثرية كامنة متراكمة تراكما مسرفا فى ميول معينة، نتيجة لكبتها وعجزها عن الإفراغ، ومن ثم فبمقدورنا أن نرى كيف يكون الفن تفريجا

وعزاء».

أظن أن «آلام فرتر»، على سبيل المثال قد كتبت أيضا كمنهج علاجى وقع عليه جيته، بالإضافة بالطبع إلى قيمها الاخرى. وليس ذلك إلا مثالاً واحداً.

* * *

هـ - عن التخاييل والأساطير فى الفن:

لم تتأتَّ القيمة التطهيرية للفن إلا لأنه عملية جمعية، لأنه مشاركة إنسانية، ونتيجةً لقبول الجماعة له. بل إن الجماعة لم تعطِ للفن وتخاييله، تلك المشروعية، بل لم تر فيه تلك الضرورة، إلا لاستبصارها بقيمته الكبيرة التى تمكّنها من منافحة عوامل الزمت والكبت والتضييق، وهى العوامل التى لا مناص من وجودها، بطبيعة الحياة الإنسانية فى عالم لم يُصنع، قطعاً، خصيصاً لها ووفقا لنزوعاتها، عالم الأشياء الخارجى بقسوته ومشقاته.

فالأثر التطهيرى للفن ليس طريقا فرديا للخلاص، بل هو باحة للتلاقى، وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتآلف، وتحطيم للانفصالية والوحدة، فى الوقت الذى تظل فيه للذات الفرد خصوصيتها التى لا يمكن أن تتكرر.

هذا التكامل الاجتماعى هو قيمة لعلها من أهم قيم الفن، ولو كان

ينطوى على تخاييل تبدو لأول وهلة نوعا من التهاويل الهذائية. ولعله قد وضح الان أن هذا التكامل قد تأتى من انبعاث التخاييل من منبع مشترك عميق هو اللاشعور الجمعى، ومن اتخاذها الرموز، بدلالاتها الجماعية، نواقل لشحناتها الانفعالية.

وعلى هذا الضوء تمتنع تلك الحجة التى تسرى أحيانا، بين أوساط «العقليين» عامة، و«التقدميين» خاصة، من أن المنهج التخييلى، وما شاكله، هو دلالة على انهزامية خاسئة، ونكوص إلى الذاتية، وعكوف على الغيبيات.

وإنما الحق، فى رأيى، أنه اتصال، على مستوى أعمق وأكثر أصالة وفاعلية، بالجماعة، وفهم، من نوع أفعل وأملأ بالمضمونات، للحياة وللطبيعة. وهو تقارب بين الناس، فى طبقات عميقة للوعى، وكشف لحقائق لا يتأتى الكشف عنها إلا بلغة من الرمز والتخييل، لكنه كشف حدسّى استبصارىّ أضوأ فى النفس، وأحفل بالبهجة من كل سيرٍ على دروب المواضعات العملية والمصطلحات القريبة التى يحلو للبعض أن يسموها «واقعية» ولعلها أبعد ما تكون عن «الواقع».

«ان من مجرد الوهم أن نفترض أن المشاعر، نتيجة لعملية التطور، قد أصبحت هملاً مقضيا عليه، بشكل ما، أو أنه قد تم تصعيدها، وأن موضع اهتمامنا

الوحيد هو البناء العلوى الفكرى أو الإنسانى النزعة. فلم تجرِ الأمور على أننا حجبنا مشاعرنا بأقنعة من الرموز فحسب، فقد يكون ذلك شيئا ملائما منشودا، وحيلة مفيدة للغاية، ولا ضير فيه ان كان نشاطا دائم التجدد. ولكننا لم نفعل فى الواقع إلا أننا قبلنا عددا محدودا من الرموز، واكتفينا به كتفسير للحقيقة الكلية. إن ما يفلت من شعورنا هو ما يدمرنا فى نهاية الأمر، سواء كان ذلك على شكل جنونٍ فى الحياة الفردية، أو على شكل حروب فى الحياة الجمعية».

(تريجانت باور).

ومن ثمّ فإن إنماء الوعى الفردى، أو الاقتصار عليه قد ترتب عليه إنماء الانفصالية بين الأفراد، وانبتات الصلة بين الفرد وبين اللاشعور الجمعى، بكبت النوازع الغرزية الأصيلة.

ولا حاجة بى، فيما أظن، إلى أن أعود فأقول إن ذلك ليس هو، وحده، سبب الجنون عند الفرد ولا سبب الحروب فى الجماعة. لم يعد بنا حاجة إلى توكيد العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ولكن هل يحق لنا أن نغفل الأسباب السيكلوجية أيضا؟

الفن – وتخاييله على الأخص – إنما يعيد تلك الصلة بين الفرد واللاشعور الجمعى، ويفى بالمتطلبات الملحة اللازمة للسَّوَاء

والازدهار على عدة مستويات:

«ان ما يجب تحطيمه هو إطلاقية الفرد المتركزة فى ذاته».

(د.هـ. لورانس).

فإذا سلّمنا بأهمية اللاشعور الجمعي - ومن الصعب فى ظنى أن نرفض - فلست أظن أن الاستنتاج يشطّ بى إذا رأيت فى التخاييل - سواء كانت فى الحلم أو فى الهذاء، أو فى الفن - بقايا خبرات بدائية مترسبة فى اللاشعور الجمعي المتوارث.

السمة الجماعيّة للفن من ناحية أخرى هى، أيضا، إحدى كشوف السيريالية.

فالفن عند السيريالية ليس تميزاً قاصر على بعض الموهوبين، بل حصيلةٌ مشتركة يملكها الجميع.

«الرسالة التى تأتى من التخوم هى مِلكية عامة مشتركة لكل منا الحق فى أن يطالب بنصيبه منها، ولا يمكن اعتبارها ملكا خاصا لبعض الأفراد» (اندريه بريتون).

والمشاركة فى الخبرات الفنية لا تتأتى، كأعمق ما تكون، فيما أظن، إلا على مستوى التخاييل الفنية

«التجربة الخلاقة للجمال، والمشاركة فى تلك التجربة تفض حتما إلى إحساس بالنبالة، وكمال فى الشخصية».

إن ارتباط الحاسة الجمالية، عند الإنسان، بقيمتها الخُلُقية، فى

أرفع مستوياتها، حدس أتفقُ فيه مع الكثيرين.

وما يتيحه لنا الفن، في تخاييله النابعة عن اللاشعور الجمعي، ليس هو فقط، إعادة براءة الرؤية عندنا، وكشف حقيقة ما في ممارستها الأصيلة، وليس هو فقط تفريج للتوترات العضوية النفسية، وعزاء عن قسوة ضربات العالم الحجري الجامد للأشياء، وتخفف لسحق ديناميات الغربة في هذا العالم الغريب الأجنبي، وليس هو فقط، إمتاع بالتناسق ولذة جمالية متأتية عن تلك الصلات المتآزرة المتكافلة بين أجزاء العمل الفني بعضها بعضا، وبين العمل الفني والواقع النفسي العميق، وبينه وبين الموضوعية الخارجية للأشياء، وليس هو فقط، بهجةُ معرفةٍ، وفرحة رؤية، وليس هو فقد راحة التواصل الإنساني بين الأفراد، على مستوى من المستويات، ودفء التقارب بين الذوات بعضها بعضا، وأمن التكامل الجماعي في القبيلة البشرية الواحدة، ليس هو ذلك كله فقط، بل هو، قبل كل شئ بالإضافة إلى ذلك تطوير للحياة نفسها على مجرى نسق الحياة، أي تعميق من مبدأ الحياة ومساهمة أساسية في الصعود بها، في الفرد وفي الجماعة، إلى قيم أعلى من التناسق والتناغم، والتكافل والتضافر، هو سعْيٍ متصل نحو حقيقةٍ ما، فلتكن نسبية وغير مطلقة، ولكنها «حقيقة»، ووضع متصل للأسئلة دون إلزام بالعثور على أجوبة، (فليست هذه مهمة الفن، فيما أظن). هذه كلها قيم جمالية، ولكنها

قيمَ خلقية في الوقت نفسه، كما هو واضح.

ولعل التخاييل الفنية – وهي ما سوف تُسمَّى فيما بعد (وتشيع تسميتها) بـ «الواقعية السحرية» – قوة فعالة في الوفاء بهذه القيم.

يتصل بذلك أيضا، ويتأدى منه، أن الضرب في مجاهل التخييل قد يفضي إلى ما أسميه بتخلق الأسطورة «المعاصرة» في الفن.

إن العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة، معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول في وقتٍ معا.

إن العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة، معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول في وقتٍ معا.

ذلك أن الصيغ التي تندرج فيها تجارب الأدب الحديث قد أصبحت من الكثرة والتعدد والغنَى بحيث يصعب بالفعل تصنيفها.

فإذا أضفت إلى ذلك تراث الأدب الشرقي القديم، بمقاماته، وفصوله، ونوادره، وباباته، والأدب الغربي القديم بملاحمه، وأغانيه، وحكاياته، ومسرحه الارتجالي وآثار «البالاد» فيه، كان من الوضوح بمكان أن الأنواع الفنية ليست بطبيعتها، مقنَّنة سلفا، ولا قابلة للحصر.

أستطرد هنا فأشير إلى الصيحة التي أطلقها السيرياليون في أوائل هذا القرن عندما نادوا بحق أن كل إنسان هو فنان، محطمين بذلك وَهْم «الفن» – باعتباره نشاطاً خاصا مقصوراً على الصفوة

والمختارين والمتميزين أى باعتباره «إنتاجا» يصدر عن ارستقراطيةٍ ثقافية ما، بعد انهيار الأستقراطية التقليدية، يتلقاه «مستهلكون» من عامة الناس - أى بعد أن ذاعت فكرة المساواة بين «العامة» و«الخاصة».

لقد كان هذا التصور من نتاج ما بعد عصر النهضة، والتجارة، والكشوف الجغرافية، وظهور الفردية، والبورجوازية، إذا شئت، وما صاحب ذلك من تفشى نوعٍ من الرومانتيكية، فى مجالات الحياة كلها. وكانت هذه الرومانتيكية، فى نهاية الأمر، تجعل من فئة الحالمين والشعراء والفنانين ارستقراطيةً جديدة، كأن فيها نوعاً من الحنين والتوق لتفرّدٍ وتميّزٍ بادت حقبتهما، وباعتبار «الفنان» كائنا ممتازا له سمات خاصة، متفردة عن سائر البشر، ومن حقه أن يسلك سلوكا خاصا، وأن تحيط باسمه هالة خاصة، وأن تكون لعمله قداسة لا تمسها يد بشرٍ من بعده، وأن تُكرّس له هذه القداسة الخاصة وحده، وعليه ميسمها هو وحده.

من المعروف أن الفن كان منذ العصور البدائية والعصور الدينية، وظيفة حيوية، يومية، وجماعية، وله دوره العضوى غير المنفصل عن نسيج الحياة الحضارية كلها، بحيث لم يكن، كما نعرف، من المهم أن يضع الفنان اسمه على عمله.

من هو النحات الذى صنع نفرتيتى، أو الأميرة تى، أو رمسيس،

أو الكاتب المصرى؟ ما اسم صاحب روائع الفن القوطىّ، وما اسم صاحب الأقنعة البدائية الأفريقية الباهرة الجمال؟ هذا سؤال لعلماء الحفريات حتى إذا كان له مكان، ولكنه ليس من هموم «الفنانين» الذين أبدعوا هذه الروائع وصنعوا هذه الحقائق.

وأظن أن القرن العشرين قد عاد إلى هذا الخضّم الثرى العجاج، حيث أصبحت الوظيفة الفنية هى، أيضا، وظيفة حيوية ويومية، وشواهد ذلك كثيرة فى التيارات المتعاقبة من المذاهب «العَرَضية» للفن حيث تسقط الآن «الصورةُ ذات الاطار» المعلقة على جدار الصالون، ونبدأ فى التعرف مرة أخرى على التجربة الفنية بحد ذاتها، التجربة المصنوعة من مادة هشة قابلة للامحاء والذوبان، لأنها متجددة باستمرار، ولا اسم لصاحبها.

ان العالم اليوم يتدفق بهذه الخبرات الفنية التى لا يُقصد بها إلى ما كان يسمى - عبثاً ومغالطةً منطقية - باسم «الخلود». الخلود؟ هل فى الحياة الإنسانية كلها «خلود»؟ إن أحجار الكون نفسها بالية، فأى غرورٍ وادعاءٍ لا يطاق من التجار والبورجروازيين والرومانتيكيين القدامى عندما كانوا يتحدثون عن أشياء الفن «الخالدة»، أو عندما يفصلون تماما - الآن - بين مغامرة الفن وبين السلَع الفنية، فيحوّلون الأعمال الفنية إلى بضائع للاستثمار وودائع للادخار.

أخلص من هذا إلى أن الصيغ الحديثة للأعمال الادبية هى أيضا

ما يمكن أن نسميه بالأساطير الحديثة، وللأسطورة هنا معنى خاص جدا: أقصد بها صيغة فنية لا يمكن أن تقصد بالطبع إلى تصوير حَرفّى أو نقل للواقع، كما لا تقصد إلى تجريد للواقع من تفاصيله وحوشيّته فى تعميمات «عقلانية» فى نهاية الأمر، وإنما يُقصد بها ترجمة فنية لأشواق وأفكار وهموم لعلها تنبع من منطقة اللاوعى والحلم والخرافة، وتتخذ رموزاً نابعة من الخبرة الشخصية – هذا صحيح –، ولكنها قادرة على أن تصل، وأن تفهَم، من خلال تواصل الخبرات بين الناس جميعا فى مواجهة القضايا الأساسية الواحدة، والآمال والأشواق الإنسانية الواحدة، والفاجعة، يتحداها بالعقل والوعى واللاوعى معا، ومن أجمل وأنفذ تجسداتها تلك التخاييل الفنية التى كان كاتب هذه السطور قد غَامَرَ فى أغوارها منذ الأربعينات والخمسينات، فى أعماله القصصية والروائية «حيطان عالية »، وفى الستينات فى «ساعات الكبرياء»، وبعد ذلك فى اختناقات العشق والصباح وبخاصة فى «رامة والتنين» و«الزمن الاخر» و«ترابها زعفران» و«يا بنات اسكندرية» و «مخلوقات الأشواق الطائرة»، وقبل أن تشيع موضة ما يسمى الآن بالواقعية السحرية.

إذن فإن القاسم المشترك بين العمل الفنى وبين الأسطورة، هو تلك العجينة الخصبة المتعددة الطبقات التى تظل باقية فى اخر أغوار النفس الإنسانية المشتركة على مر العصور. ومن هذه العجينة

تنبع الأنواع الفنية المعاصرة التى تكاد تندمج بما أسميه «الأساطير» المعاصرة، وما دمت لا أجد تعبيرا أفضل.

ومعنى هذا ان التجربة الفنية فى العالم اليوم تحطم الإطارات المذهبة التى حبسها فيها تجّار ما بعد عصر النهضة، لكى تعود إلى المنابع العميقة التى تفيض بسحر خاص، لعله مرتبط بهذا اللاوعى الجمعى الذى تكلم عنه أصحاب التحليل النفسى والانثروبولوجيا، ولعله يتماثل فى تلك «التخاييل» الفنية التى أتحدث عنها.

ولكن التجار اليوم قد ظهورا من جديد، لكى يستغلوا الأساطير المعاصرة تجار الامس قد أصبحوا اليوم تلك المؤسسات التنانين الأخطبوطية التى تستمد قوة قهرها الرهيبة من احتكارات رأسمالية أو احتكارات السلطة الضخمة التى تنهض بصناعة كبيرة هى صناعة «شِبْه الفن» بالجملة، وعلى نمطٍ صناعى له مواصفاته المعروفة، تنسج منها، على خطوط الإنتاج الكبيرة، تلك الشِباك المحبوكة التضفير، تلك المحيطة بالإنسان المعاصر، فى الغرب، وفى اليابان خاصة، (وقد بدأ ذلك يتسلل الينا بإيقاع متسارع)، من أعمال مترو جولدوين ماير إلى أنفاق مترو موسكو على السواء ومن التليفزيون إلى الإليكترون، فى غسل مؤطّر مخطّط مسيطِر للأدمغة والحساسيات، سواء كان ذلك من منتجات أشباه الفنانين الصناعية التكنوقراط المتواطئين مع فصائل متعددة من شرطة الأفكار فى

الشمال والجنوب أو فى الشرق والغرب، أو من منتجات البضاعة الإيروطيقية الجنسية النمطية المطروحة بالأطنان فى الأسواق للاستهلاك العام بغرض التشويه والتلويث والإفساد، سواء كان ذلك فى مئات الآلاف من الروايات المحكمة الصنع بأنواعها ذات الماركة التجارية المعروفة: من حبكات الحب أو العنف إلى الألغاز البوليسية وتخاريف الجاسوسية، أو كان ذلك فى الإنتاج اليومى الكاسح للسينما التجارية والمسلسلات التليفزيونية للتسلية أو ابتزازاً للدموع.

هنا، فى السوق، تجد هذه السلع التى تتنكر تحت رداء الفن، وليست إلا سموما قاتلة، أو أدوات للتسلية ولتخدير الروح أو تخريبها.

هؤلاء التجار الجدد قد وثبوا إذن على الأساطير المعاصرة، يحاولون وينجحون فى كثير من الأحيان، فى اغتصابها، كما وثبوا على إبداعات الرومانتيكية و«الواقعية» واغتصبوها وأصبحت اليوم سلَعاً ومجرد أشياء وأدوات للاستثمار لها ثمنها الفادح.

ولكن الفرق بين تجارب القرن العشرين التى تنحو منحى الأسطورة بالمعنى الذى أشرت إليه، وبين الحواديت والأساطير الشعبية، هو الفرق بين خبرة الفرد الذى تتحطم من حواليه هياكل العصر الراهن كله بمحاسنه ومساوئه، ويقبل الآن على حقبةٍ

مضطربة أشد الاضطراب، لم تَقُم فيها بعد أعمدةُ العصر المقبل، فهو اذن فى دوامة المخاض، أعنى الفرق بين براءة الصيغ الشعبية التى صقلها الناس - الفنانون الجماعيون - مروراً بأحقاب تاريخية فى عصور تتميز بأن الوعى العام فيها يعبر عن ذاته برموز متواضع عليها ومقبولة عند المجتمع ولكنها نابعة مباشرة عن الفهم العام «الأسطورى» للحياة والواقع، وبين صيغ التجربة والاقتحام وتلمس التعبير عن مناطق عامة شائعة من الحساسية والادراك، بإطارات عامة شائعة تشق طريقها نحو القبول والاعتراف بها.

أُمّنا الغولة والشاطر حسن وبنت السلطان، هذه قيم أسطورية برئية ومباشرة ولها دلالة مفصحة إجتماعيا وسيكولوجيا فى وقت معا، أما الرموز، أو الشخوص، أو الاطارات الأسطورية المعاصرة فلها أسماء متعددة فردية أحيانا ولكنها تعميمات غير عقلانية، واضحة الدلالة وقريبة أحيانا، ومغلقة أحيانا، لخبرات مشتركة. السينما المعاصرة هى النوع الفنى الذى سَهّل اتخاذه مَصَبّاً لهذه الأساطير الحديثة. وكلنا نعرف أساطير السينما المعاصرة.

ومن أبرز نماذج الشكل الأسطورى الحديث أدب «الرسوم» أو ما يسمونه بالشرائط المرسومة، حيث نجد شخصيات معاصرة، مرسومةً بخطوط باترة بسيطة وقوية وتخطيطية كأنها الحَفْر على نحاس، تفصح عن «القوى» المحركة فى الحياة المعاصرة الغربية:

منْ الجنس إلى المال، من العدوان إلى البراءة، من الشجاعةالخرافية إلى الانعزال والتوحد، وهكذا، كلها مجسدة بشخوص بارزة الملامح قاطعة القسمات، هى اليوم تغزو خيال الملايين، وليس من المشروع أو المقبول أن ندينها، جملة، ومسبقا، فبعض هذه الشخوص – أو الرموز – منافذ قوية للسخط العام على الأوضاع المتردية السائدة فى الغرب.

ان ما أقصده ، فى النهاية، هو أن الفنان اليوم له الحق ملء الحق فى أن يتخذ «الشكل الأسطورى» ، وقد اتخذه بالفعل، فيلجأ إلى التخاييل، وإلى مذخور اللاشعور، وينبذ الصيغ والقوانين الشكلية التى وضعها نقاد مابعد عصر النهضة الأوروبية، ويحطم قواعد «المنظور» فى الفن التشكيلى والأدبى، ويضرب عرض الحائط بقيود محاكاة الواقع – وهى مستحيلة –، ويعود إلى استلهام الشكل البدائى للعمل الفنى الذى لم يكن لصاحبه اسم متعين، فقد كان صاحبه – ان صح القول – هو الحساسية العامة للمجتمع كله، أو استشراف هذه الحساسية.

وقد قطع الفن العالمى أشواطاً بعيدة فى هذا المجال، منذ أن بدأ العصر الحديث في أواخر القرن الماضى حتى اليوم، وتعاقبت التجارب والإنجازات الحداثية، وتحطمت الأشكال التقليدية – البورجوازية إذا شئت مرة أخرى – لتُخْلِىَ الساحة أمام اقتحامات

الوعى وللحساسية التى لا تلتزم بمواصفات النقد الفنى الغابرة.

ونحن اليوم، في بلادنا، وفى عصرنا المتقلب المضطرب، لنا ملء الحق – طبعا – أن نصوغ حساستنا المعقدة بطبيعتها، فى أشكال فنية من إبداعنا نحن، غير مقلدين ولا متّبعين، ومن حقنا – هل أقول من واجبنا أيضا؟ – أن نصوغ أساطيرنا المعاصرة وتخاييلنا المعاصرة والعريقة المحتد على السواء بالشكل الذى تصاغ به الأساطير والتخاييل – والواضح أن أى تفرقة بين الشكل والمضمون هى مجرد تفرقة أكاديمية بالطبع – فليس ما يسمى بقوانين العمل الفنى تنزيلاً من التنزيل، ولا حاجة للقول أن الفيصل فى ذلك كله – كما هو بَدَهىّ – هو أن يقترن الشكل – أيا كان – اقترانا عضويا بالصدق فى تلمّس الحقيقة الإنسانية المعقدة أو على الأقل حقيقةٍ إنسانيةٍ وكونية، نسبية ودائمة التحوّل. والصدق هنا، مسعًى شاق ووعر، وخطر، يقتضى البحث اللاعج المحرق الذى يكاد صوفياً فى تجرده وإيمانه وإصراره العنيد ومجابهته لكل الغَوايات.

القسم الثانى

دراسات تطبيقية وتأويليّة

يحيى الطاهر عبد الله

والرحلة إلى "ما وراء الواقعية"

إن المدخل إلى هذا الشتات من التأملات في عمل يحيي الطاهر عبد الله هو التفرقة، بدءا، بين «ما بعد الواقعية» و«ما وراء الواقعية». ولا حاجة بي إلى أن أعود فأفضل الكلام عن إنحسار المد «الواقعي» عن أرض الأدب المصري، في أواخر الخمسينات فتلك ظاهرة أصبحت من وقائع التاريخ الأدبي، حتى لقد دعت ناقدا كبيرا واحدا على الأقل، إلى أن يبشر بعودة الرومانتية، وأن لم تكن قد تحققت بشارته : بمعنى مباشر، فأظن أن «الموجة الجديدة» التى حملتها الستينات إلى أدبنا ومازال مدّها يؤذن بالتصاعد تنطوى على تيارات تحتية من الرومانتية بالمعنى العريض الشامل. هذا إذا أخذنا بالتقسيم الأساسى المصطلح عليه، بين موقفين رئيسيين لا في الأدب وحده بل في خبرة الحياة كلها، الموقف الكلاسيكي من جانب ويندرج تحته كل ما هو متّزن، مهندس عقلي، شكلي، معنى بدعم التراكيب الاجتماعية وحريص على تقنين العلاقات الإجتماعية في شتى صورها، قائمة كانت أم قادمة، ومطهر من لوثات الحس العارمة، وسبحات الخيال وشطحات الادلاج إلى أدغال النفس المخبوءة أو إلى متاهات الوجد الكوني، والموقف الرومانتي من جانب

آخر وهو رد الفعل الدائم - كامنا كان أم متفجرا - ضد قيود العقل والمنطق المحسوب، ضد المنهج المتدبر والقوانين الاسطيطيقية المثلى، الموقف الذى يميل بل يغرق تحت عبء الهوى والنشوة وينطلق بكشوف الحدس غيز المبرر ويتفتت مع نزوات التلقائية والحرية والتمرّد، شكليا واجتماعيا على السواء، ويغوص فى أحشاء الحب ومتعات الجسد، ويهاجم، هجوم العاشقين، كوابيس اللاعقل الشاخصة فى الظلمات الداخلية، أو يغامر بالرحيل نحو اللامتناهى فى الإنسان وفى الكون.

ومن المسلم به أن العلاقة الجدلية قائمة بين هذين الموقفين الأساسيين، وأن الدورة الدائمة تعمل عملها سلبا وإيجابا، لا بينهما فقط، بل بينهما - أو بين العلاقة بينهما - من ناحية وبين المركب الحضارى والاجتماعى والنفسى التى تظهر فيه هذه العلاقة، ومن هنا جاء زعمنا بأن الموجة الجديدة فى أدبنا منذ الستينات، لم تكن رد فعل رومانتى خالص - ولم يكن من الممكن أن تكون - فهى ليست «رومانتية جديدة» ولكنها أولا وأساسا لم تكن «واقعية جديدة».

ليست «واقعية جديدة»

وإذا كان قد أطلق على موجة الحساسية الجديدة، إلى وقت غير بعيد، اسم «أدب الشبان» وحاول بعض الكتاب - ومنهم كاتب هذه الكلمات - أن يصحح ذلك - وأعترف أنه تصحيح فيه كثير من سقم - بأن يسميها «أدب الشباب» أو الأدب الطليعي «الشاب»، فقد كان من سوء الحظ أن ثارت زوابع خماسينية كثيرة نصيبها من التراب أكبر بكثير من بشارتها بربيع أو صيف جديد، وأظن أن الوقت قد أزف، بل أزف جدا، لا ستطلاع قسمات هذا الأدب الجديد، ومحاولة تحديد الأصوات الأصيلة فيه.

وأظن أن مصطلح «الواقعية الجديدة» الذى تردد كثيرا فى جهود نقدية ما تهدف إلى تسمية قطاع كبير من هذه الموجة الجديدة، قاصر بلا شك عن الوفاء بالتسمية والتعريف وفضفاض، إذا لم يكن يحمل أساءة وادانة، فنحن قد عرفنا القسمات المميزة للواقعية، سواء كانت واقعية نقدية أو اجتماعية أو اشتراكية إلى آخر هذه التفصيلات، وظنى أن أطلاق صفة «الجديدة» على أعمال أدبية معيّنة ليس إلا نوعا من التأكيد - بقصد أو غير قصد - أنها لا تأتى فى حقيقة الأمر بجديد، أى أنها تطوير وتهذيب لمنهج قديم استنفد أغراضه ومحاولة لاحتواء ظاهرة متفجرة تحمل تحديا أساسيا،

بمجرد أعادة تفصيل لأثواب كانت متّسقة مع الماضي ولكنها ضاقت عن أن تحتوى المستقبل، ولذلك فإن خروقها تتبدى على الفور، ومن الحتمي أن تسقط الخرق القديمة عن الجسد الفتي المحتشد بطاقات وأبعاد جديدة.

وفي ظني أن تسمية «الواقعية الجديدة» هنا ليست إلا اعلانا عن افلاس في الغالب، والافلاس قد يكون نقديا أو ابداعيا على السواء، هي تسمية تكتفي بأن تلاحظ – على المستوى الزمني والتاريخي فقط – «ما بعد الواقعية» ولكنها لا تحاول أن تستكنه «ماوراء الواقعية» – وإذا جاز التعبير، فإن «البعد الميتاواقعي» أو «بعد ما وراء الواقع» ليس مرتبطا، بالضرورة، بتعاقب زمني ما ولا بتسلسل مراحل تاريخية معيّنة.

هناك ملاحظة أو اثنتان على أن أسجلهما قبل أن أنتقل من هذه المقدمة وأخشى أن تكون قد طالت إلى حد ما فمن المفهوم بداهة أن هذه المصطلحات النقدية جميعا لم تجد في أدبنا المصري تحقيقا كاملا ومليئا وتاريخيا، أو إذا شئت لم تزدهر لها النماذج الطهور النقية، وواضح أننا سواء في أدبنا أو في مجتمعنا، نجتاز منذ عصر الاحياء عندنا، مرحلة معقدة ومتشابكة، وإذا كنا قد استعرنا «اللغة» الحضارية المعاصرة في الأدب أو النقد وفي سائر جوانب الحياة فقد احتفظنا أيضا بتراكيب «لغتنا» القديمة، العربية والفرعونية معا،

ومازال الشادوف والساقية يتجاوران مع الجرار والمضخة وما زالت لمبة الجاز تتراقص ذبالتها الواهنة على الطبلية الخشب، تحت جدار الموتور الكهربي الهادر وبالقرب من التوربينات ومحولات الضغط العالي، وأفران الصهر وتحت أزير الكوميت والفانتوم، ذلك ينطبق على الأدب والجهود النقدية أيضا - وأريد أن أقول ان هذا ليس عيبا على اطلاقه بل قد يكون وجه خصوبة وأصالة عنيدة - أما الملاحظة الثانية فلعلّ مكانها ينبغي أن يجئ في صدارة أى جهد نقدى - ومن المؤسف أننا كثيرا ما ننساها مع ذلك - فمن الاشياء القليلة التي أقطع بها أن كل عمل فني صحيح إنما يتجاوز هياكل وأعمدة المصطلحات النقدية، إن كل تشكيل فني متحقق هو في النهاية كيان فذ قائم بذاته، معقد وجرهرى ويتعدى كل تنميط أو نمذجة، بل أن عيوبه الشكلية أحيانا، قد تكون علّة جماله الخاص وتفرده وحيويته. وليس حديثنا عن التسميات والمواصفات النقدية الا تقريبا من التقريب، سواء كان ذلك من حيث المعايير الاسطيطيقية البحتة وهو الميدان الحق للنقد الأدبي، أو من حيث أقامة وكشف العلاقات بين العمل الفني والظواهر الاجتماعية أو النفسية أو الفلسفية إلى آخره، وهي العوامل المساعدة في الفهم والتذوق، والأصل في ذلك كله هو استعصاء العمل الفني الحق على الأطر والتقنينات، وامتلاكه خاصية التفرد وسطوة السر المرصود الذى لا مفتاح إلى محراب قدسه

الخبئ.

نشرت «ثلاث شجرات تثمر برتقالا» المجموعة القصصية الأولى ليحيى الطاهر عبد الله في ١٩٧٠، وهي تضم اثنتي عشرة قصة قصيرة كتبت أولاها «طاحونة الشيخ موسى» عام ١٩٦٢ ونشرت في مجلة روزاليوسف، وكتبت اخرها «جبل الشاى الأخضر» عام ١٩٦٨ ونشرت في «مجلة ٦٨». عرفت ليحيى الطاهر عبدالله، بعد ذلك، اثنتي عشرة قصة أخرى نشرت متفرقة في مجلات «المجلة» و«٦٨» و«المساء الأدبي» و«الهلال» و«الاذاعة» هي على التحديد: «ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا»، و «المهر» و«حج مبرور وذنب مغفور» و«الجد حسن» و«فانتازيا العنف القبيح» و«الرقصة المباحة» و«الدف والصندوق» و«الرسول» و«صلاة المغرب جماعة بمسجد عبد الله» و«أغنية العاشق ايليا» و«البكاء والثالث» و«الجثة» و«قصة أنشودة الطراد والمطر» التي نشرت بمجلة الاذاعة هي «الحركة الاولى» من قصة «معطف من الجلد للمطر» المنشورة في مجموعته، أما قصة «الصندوق» التي نشرت في مجلة «نادى القصة» فهي الجزء الأكبر من قصة «الدف والصندوق» المنشورة في المساء - مع تصحيحات أسلوبية طفيفة، وللكاتب قصّتان أخريتان، اندمجتا في روايته المعروفة «الطوق والأسورة»، وتبقى بعد ذلك خمس قصص لم

أستطع ولست أعرف حتى الآن ما إذا كان الكاتب قد أهملها، أم أدمجها، كما هى أو معدّلة، فى قصص أخرى منشورة، هى وفقا لقائمة بخط الكاتب: رحلة السبع سنوات (روزاليوسف) قلب الأم (الصرخة)، مدرس التاريخ (؟) كمان محطة (الحقائق)، جريمة قتل (الحرية اللبنانية). ولعلّ هذه القائمة نفسها كانت ثبتا للنوايا أو لعلّ هذه القصص قد استعصت على الكاتب، تجميعا أو تحقيقا.

* هل يمكن أن نستخلص شيئا كثيرا من مجرد الاحصاء الكمّى لعطاء كاتب ؟ ان أربعة وعشرين قصة (محققة) على مدى عشر سنوات – ستكون هى الموضوع الرئيسى لهذا المقال – ليست بالكم الكبير، فهل يلزم أن نقول ان البداهة هنا، لا تعطى كبير وزن للاحصاء الكمّى؟

* ولابد أن نبدأ مصاحبة الكاتب فى رحلته إلى ماوراء الواقعية بقصته الأولى المنشورة «طاحونة الشيخ موسى» ومن البداية، وبنظرة نلقيها إلى الوراء من المواقع التى انتهت إليها رحلته، سوف نلمح فى هذه القصة بدايات اهتمامات الكاتب بأن يشد رحاله من نقطة العلاج الواقعى المألوف. والحكاية هنا حكاية اصطدام الواقع بخرافة – على المستوى القريب المتناول – فالخواجا نظير «تاجر القرية والمتصرف فى تموينها من شاى وزيت وسكر وغلال وما يستجد من أعمال «قد بنى طاحونا وجاء بماكينة طحين نصف عمر

ولكن «الشيطان ركب عقل القرية» فالخلق تعرف طول عمرها أن المكنة لا تدور إلا إذا أكلت طفلا صغيرا هو الذى يصرخ «توت.. توت».. والأمهات يفعلن كل شئ ولا المصيبة فى الضنا، ولكن الحل يأتى عن طريق موكب الشفاعة الذى يقوده الخواجا نظير القبطى ضارعا لمقام الشيخ موسى وإلى القرية وواسع المدد الذى يدخل الماكينة، فإذا بكل شئ ينفك وتصر التروس فى طحن مكتوم من قلة الزيت وتعلو الصرخات: توت.. توت.. وتلعلع زغرودة ويعلق الخواجا نظير على «أكتاف الزفة اللافتة التى تؤذن بانفكاك الرصد ودوران الحياة.. «طاحونة الشيخ موسى لصاحبها الخواجا نظير.. وابنه مفيد»..

بين الواقع والخرافة

* ان القضية التى أزعم أن لها مكانا أساسيا فى كل عمل يحيى الطاهر عبد الله هى، على وجه الدقة، العلاقة الجدلية، «الميتاواقعية» بين الواقع والخرافة.

وليس بالصدفة على الاطلاق أن أول قصة منشورة له تعالج هذه العلاقة بالتحديد. ومن الواضح أن ذلك ليس إلا ايماءة، وبذرة، وما كان من الممكن أن نتبينها إلا من الموقع الذى بلغته رحلة الكاتب، كان من المشروع جدا أن نرى هذه الحدوتة كلها نكتة اجتماعية

وطريفة، فليس فى علاج الكاتب، هنا، علي سطح القصة، ما يوحى كثيرا بتطوره اللاحق، اللغة بل الأداة التعبيرية كلها مازالت متأثرة جدا بالأسلوب الواقعى الذى عرفناه فى ركام قصص وحواديت الخمسينات «الواقعية» والاهتمام حسن النية بلا شك، وهناك روح من السخرية العطوف بالناس ونبرة التهكم الخفيف بهم، والسياق يسير فى مجراه الخارجى، إلا من اطلالة للحوار الداخلى القصيرة هنا أو هناك، وليس فى هذا كله من غريب على التكنيك «الواقعى».

* ومع «ليل الشتاء» يخطو يحيى الطاهر عبد الله أولى خطواته فى عالمه الخاص المنفرد، من ناحية، ويجرب يده بأساليب التجديد فى فنية القصة القصيرة من ناحية أخرى.

وسوف أحدد قسمات هذا العالم الخاص المتميز على الفور، هى قسمات أخذت تزداد جلاء وتستنير وتتخذ حدودها القاطعة عبر رحلة الكاتب كلها، حتى روايته التى اشتهرت وأصبحت فيلما: «الطوق والأسورة». فى هذا العالم سوف نجد، دائما، مستويين: هناك العلاقات الخارجية المتشابكة والمعقدة التى يخططها الكاتب بنوع من الولع بل الوجد لفرط الاتقان فى التقصى والمتابعة، على المستوى الأول، تلك العلاقات الأسرية الشكلية المتقاطعة والمتواصلة: يحرص الكاتب دائما على أن يرسم لنا شجرة العائلة

التى تدور قصته فى فلكها، لابد أن يذكرنا بأصل العائلة ونسبها، الجد وأسلافه، وأبنائه وأحفاده، الأعمام والأخوال، والأصهار وقصص الزواج والطلاق والأملاك بالفدان والقيراط والارث بحصصه وتحدر أنصبته هذا هيكل شكلى كامل للعلاقات الشرعية محدد ومقطوع به ومحكوم به بقوة العرف والقانون، كأنما يوشك الكاتب أن يضع «حجة شرعية» أو عقدا فى محكمة أو «شباك الورثة» المعروف. ثم يرسم الكاتب، فى ضربات قصيرة وقاطعة، الموضع الاجتماعى لأبطاله، والموقع المادى لهم. ليس العالم هنا خارجيا فقط، بل أكثر من ذلك بكثير ، أنه صيغة ثابتة، وتجريدات جافة كاملة الجفاف، هو سطوة «القانون» القديم المسلم بها دون أدنى محاولة لانكارها، بل ليس هناك أدنى نزعة للمساءلة فيها دع عنك الاحتجاج أو الاعتراض والتمرد، أعمدة رقيقة جدا لفرط تعريتها وصلبة جدا لافكاك منها.. مرة بعد مرة يضع الكاتب هذا البناء الشفاف المحكم المسدود حول عالمه، يدور به، يحكم اغلاقه حوله دون ثغرة يمكن أن تهب منها نسمة هواء، يسد كل منافذه فلا راد لحكمه، ولكن فى شفافية تامة، ووضوح تام. هذه أحكام القانون الاجتماعى تطبق على عالمه، من الخارج، حيث الشرع، والعرف، وعلاقات النسب، والمواضعات الاجتماعية، وحدود الأشياء الجامدة، قيم مسلم بها تكاد تكون بدهية، ضاغطة حتى الاختناق.

* ولكن هذا هو الطرف الأول فقط من تفاعل جدلي شديد الخصوبة، ففي داخل هذا العالم، وطول الوقت، وبانصهار تلقائي شديد الحرارة، سوف تجد العلاقة الحميمة - البيولوجية - بين الأم والابن، بين الجد والحفيدة، بين الأخ والأخت، بين الأب والبنت، بين الولد وخاله، بين المرأة وزوجها الذى طلقها أو قتل فى سكة بيتها، بين الشخصية والأرض والماء ونار الفرن وأغصان الشجرة، العلاقة الحسية بل العضوية الساخنة، ومنذ قصته الثانية «ليل الشتاء» نجد الأم التى تزيح الغطاء عن رأس ابنها وتقلبه وتحس فى صميمها «شهوره التسعة بين الضلوع ورضاع البز وفطام الحمص المعجون بالزبد». وعبر الرحلة كلها سوف يفاجئنا هذا الحنوّ الحسى بل العرامة الحسية والمأساة الحسّية فى داخل العلاقات البنائية المفروضة من الخارج.

فى «الوارث» و«جبل الشاى الأخضر» و«الدف والصندوق» و«الجد حسن» سوف نجد الأجسام العارية والانغماس فى أحضان الأمهات ودفن الرأس بين أفخاذهن - كأنما نحن على وشك الفسق بالمحارم - والأثداء المتفجرة أمام الأم فى حرارة تفتح المراهقة، وهواء الفرن الساخن وانعكاس نيرانه على الأفخاذ المكشوفة والشبق الحيوانى للطفلة الأنثى أمام أخيها الصغير، وانهمار الدم الأسود فى أمواج

النيل وطقوس الوفاء بالحاجات الجسدية جميعا بين البنات وآبائهن وأجدادهن، وهذه الرقة الفاجعة التى تربط بين الأسلاف والذرية وأخوة الدم أمام سطوة نزعات الحس التى لا تقاوم، قسوة القهر الداخلى والخارجى معا، وعذوبة الماسوشية فى آن واحد، فى التحام الأفخاذ والأصلاب وطرادها، فى تعانقها وتنافرها.

البعد الميتا واقعى

* من هنا، بداءة، يتبدى ذلك البعد «الميتا واقعى»، تلك الخاصية التى تقع فى «ما وراء الواقعية»، فى هذا العالم الذى تحكمه وتغلقه ارادة مجرّدة، ارادة الأعراف والأحكام والقانون والأشياء، ثم تحتدم فى داخله - بل تكاد تعربد - دفقات العلاقات البيولوجية داخل هذه «العائلة المقدسة» التى يبتعثها الكاتب من جديد، على أرض صعيد مصر، المحرقة، وفى عبقها الخاص ذى النكهة الحرّيفة.

* ومنذ هذه القصة «ليل الشتاء» تلمح، كما قلنا، بدايات الاهتمام بالتكنيك التجريبى أو التجديدى، ويهمنى منذ الآن أن أشير إلى أسلوب الحوار الداخلى المروى بضمير الغائب، وادخال الحيل الشكلية فى السرد: الأقواس الاعتراضية التى يقصد بها إلى التقطيع الزمنى وإلى ادخال الماضى فى صلب المضارع واستهداف

التبعيد والتغريب.

* ومع «قابيل الساعة الثانية» تبدأ مجموعة من القصص القصيرة هي على التحديد «قابيل الساعة الثانية» (١٩٦٣) و«٣٥ البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت» (١٩٦٤) و«حصار طروادة» (١٩٦٦) و«أغنية العاشق ايليا» (١٩٧٠). وتمثل سلسلة من الانطلاقات الجانبية، في غير المسار الرئيسي لرحلة يحيى الطاهر عبد الله إلى ماوراء الواقعية، فهي تخرج عن جادة النهج الذي يخوضه في غمار المواقع الذي يكشفها، ومن ثم ينشئها انشاء، في أرض حساسيتنا الجديدة. أعني أن هذه الطائفة من القصص يمكن أن نسميها قصص المدينة،. وفي قصتي «الثلاث ورقات» و«معطف من الجلد للمطر» أصداء لهذه الهموم، على أن قصة «فانتازيا العنف القبيح» تظل نسيج وحدها في هذا السياق.

* ولست أزعم أنني أجد في هذه القصص الأربع توفيقا كبيرا، وان كانت كل منهما مغامرة قائمة برأسها في ميادين التجريب التكنيكي، ومازالت فيها أصداء المنهج الواقعي القديم أو الرؤية الواقعية القديمة، بل أزعم على العكس أن موهبة يحيى الطاهر عبدالله الحقيقية - ولست أقصد مجرد براعته التكنيكية أو حذقه صنعته - بل أعني اسهامه الفردي المتميز - لا تتفتح ولا تزدهر في هذا الضرب من ضروب قصص التعليق الاجتماعي، أنه قد يكون

مسليا وطريفا – وهو كذلك على الأرجح – فى هذه القصص، ولكنى أظنه هنا يخضع لاغواء سهل ولكنه عقيم، قد يكون أيديولوجيا، وقد يكون انعكاسا لخبرات الكاتب فى وسط تروس المدينة الدوارة القاضمة – أجهزة المكاتب وبيروقراطيات الخزنة والدرجات والاستمارات وعقود إيجار البيوت وخلو الرجل والحجوزات ومحطات الأوتوبيسات وشوارع السينمات واعلانات الراديو – ونلاحظ مع ذلك أن طرفى التقابل الرئيسى فى تكنيك يحيى الطاهر عبدالله ما زالا هما المحوران البنائيات لهذه القصص – على غرار قصصه الأخرى – فهو يقيم الهيكل الخارجى القانونى والأداتى الصارم البارد الكثير التفاصيل، أنه يذكر لك مثلا أجر عباس الدندراوى بالمليم والدانق، كما يقال، وحدد لك مسار أوتوبيس «٥» و«١٥» وهما الوحيدان اللذان يوصلان لبولاق الدكرور، وخطته فى ركوب أوتوبيس «٦» ويضع حسابات السلفة بالضرب والقسمة والطرح، ويسوق إليك التفاصيل الباردة المعرّاة – كأنها تقارير محاضر التحقيق فى النيابة – عن الملابس وأوقات الحضور والانصراف وزملاء السهر والشهادات فى المدارس والترقيات والمرتبات والأفلام والأغانى ونشرات الأرصدة الجوية.. ولكن هذا الحشد من الأبنية الخارجية يخنق القصة هنا، ان كفته ترجح جدا، فلا تكاد تستشف الإنسان من تحت ركام الدقائق التى تفتقد نقيضها الضرورى الحى، فتنحسر عنها الدماء، وتبقى

صامتة، أنقاضا محزنة مصنوعة بأسلوب فكه، لا تحمل رسالة، فلا تهتز ولا تونع فى العمل الفنى عصارته الدفينة، ويظل أكثر قليلا من مغامرة تكتيكية مجدبة، ولكنه أقل كثيرا من عمل فنى متحقق.

* وفى «قبيل الساعة الثانية» كمال أفندى يريد أجازة يومين، ولكنه لا يستطيع بشكل ما أن يقدم الطلب، ومن ثم فهو يأخذ يومين راحة، بورقة نظيفة بيضاء تقول أشياء كثيرة.. والحق أن الكلام كثير جدا فى هذه القصة. وهو كلام يجرى على نسق حوار داخلى ونتف ممزوعة من حياة كمال وشذرات من أحاديثه مع نفسه ومع الغير وخفقات من ماضيه ومشاكله، على صياغة من تداعى الخواطر والكلمات وتقاطع الداخلى والخارجى وتعايش اللغة المحكية والرسمية وتداخل التافه والحيوى وتعاقب المأثورات القديمة والطرف الصحفية، لكن ذلك كله يأتى فى تجاور مرصوص يفتقد النضارة الداخلية ويعوزه التدفق الحار الذى تزكو فيه الحياة وترف أو تهضب وتعنف على السواء.

الحياة اليومية.. والأسطورة

* سوف نجد نفس التكتيك تقريبا فى «حصار طروادة» (١٩٦٦)، مع ادخال عنصر آخر هو عنصر حكاية الأسطورة اليونانية – وأقول حكايتها ولا أعنى بذلك الأسطورة فى حدّ ذاتها بل أعنى حواديتها –

والتكتيك هنا يعنى بادماج هذه الحكاية اليونانية القديمة فى شبكة الحياة اليومية القاهرية العادية، بأسلوب السخرية الجاف والحيل الأسلوبية التى يقصد بها كسر أى شبهة فى الاندماج أو التعاطف - هنا يرمى الكاتب إلى خلق جو محايد مترفع والوصول إلى التبعيد المغرق، حتى يصل إلى وقع حاد وفاجع... ولكن الأسلوب التكتيكى يخون المقصد ويحبطه، ان الاعتراضات بين القوسين والاشارات إلى الاعلانات والحسابات والملاحظات الفلسفية والتعليقات التى تحمل فى طياتها اللغو الصراح، تضع بين أيدينا فى النهاية «موزاييك» قد رسم، وصنع، بوعى وتبعا لخطة ما - لكن هذا الوعى نفسه ممزق وفيه فصام يصيب العمل الفنى بشروخ متقاطعة تعطب بنيانه، وهذه الخطة نفسها خطة عبثية تعيث فسادا فى الهيكل العضوى للقصة، ان القصة هنا لا تنجح فى خلق الحس بالتمزق والفصام والعبثية بقدر ما تعانى نفسها من سقم التمزق والانفصام والتشتت. ولكن الكاتب قد نضجت له اداة تعبيرية قوية وهو برغم الاخفاق الفنى فى القصة - كما أزعم - يترك فى الفم مذاقا بالاحباط وفى العقل حسا غائما بالحصار والضيق فى قبضة «القاهرة» العصرية، وتظل طروادة وحكايات اليونانيين القدامى حيلة استعمارية أو حيلة تكنيكية لا أكثر.

* وفى «٣٥ البلتاجى ٥٢ عبد الخالق ثروت» (١٩٦٤) حيلة تكنيكية أخرى، أكثر سذاجة ربما، وأقرب إلى المفاجأة الميلودرامية، إذ نجد موظفا يبلغ الشرطة عن جريمة قتل، وبعد فرشة طويلة بالأسلوب الواقعى المألوف نصطدم بنكتة - هل يقصد منها أن تكون مؤثرة؟ - والنكتة أن القاتل هو نفسه القتيل، البراعة هنا موجودة وان كانت أقل نضجا ولكن تبقى مجرد براعة وحذق شائق أحيانا ولكنه بالتأكيد مفرغ من كل كثافة وجودية عميقة الأصول.

* وسوف يعود الكاتب فى ١٩٧٠ إلى الأسلوب التبعيدى والواقعى، (البريختّى ربما) فى «أغنية العاشق ايليا»، وما من شك فى أن احكام الصنعة هنا أكثر تماسكا ووثاقة، وأن مسار التعليق الاجتماعى أذكى وأنصع، وأن الهم الاجتماعى والسياسى أوضح وأنفذ، وأن التجاوب بين طرفى البناء الداخلى والخارجى أوقع وأعمق معا، أن القصة هنا أكبر حظا من التوفيق الفنى ولكنها تبقى فى ظنى عملية مشربة بالتهكم الخفيف العطوف، هى عملية يجور فيها الكاتب على أثمن ما فى موهبته، وأثمن ما فى موهبته هو الحنو على الناس الذى يدمجه فى حشاياهم- داخل اطارات عالمه الخارجية المفروضة بقهر إجتماعى وكونى صارم - لا التعليق على بلاياهم تعليقا بريختيا يتوخى فيه موقف التغريب ويرصعه باللمحات الذكية اللامعة.

* قلت أن «فانتازيا العنف القبيح» (الهلال أغسطس ١٩٧٠) نسيج وحدها في سياق «قصص المدينة»، عند هذا الكاتب... وقد أصبح البناء الفنى مألوفا: تراكم التفاصيل الخارجية وبطاقات التعريف الجافة، والتعليقات الاجتماعية المحايدة، ولكن القصة - القصيرة جدا - تنتهى فجأة بعلاقة غير مفسرة وغير مبررة ولكنها تبدو - فى اطارها المتأين المتحدد،- حتمية، تنتهى باقتحام عنصر لا طبيعى لا مكان له فى الواقع المألوف اليومى، ولكنه مع ذلك يحتل بؤرة هذا الواقع، هذا عنصر «ميتا واقعى».. ان بطل القصة الذى يشرب ويرى العالم كله من وراء شفافية التبعيد الزجاجية، بعين غريبة، ويحدث نفسه عن صنف زجاجة البراندى وزجاجة الصودا، والصداقة المقلقة بين الفتى الجميل اليونانى الأب اللبنانى الأم وصاحبه الايطالى العجوز المتصابى، والمروحة العاطلة فى البار، والاضطراب الذى تثيره ثلاث بنات لهن أسماؤهن وصفاتهن ومكانهن من المجتمع يلبسن المينى جيب، و «النسور المدربة يا الله هناك عند المنحنى.. النسور المدربة جيدا يا الله.. كل نسر يا الله يقبض بمخالبه القوية على فتاة.. لا يلتهمها بعد .. يطرح فتاته أرضا ويوسع فتاته ضربا.. قابضا على لمة شعرها.. شعرها القصير يا الله.. ويجرجرها على الأرض، (التم جمع كبير.. وتحركت عربة الأخلاق..

كسرت الحلقة وتفرق الجمع وأتى الهدؤ المألوف المعتاد)، هنا يتحطم التغريب مرة واحدة، وتتوهج النغمة ويسرع الايقاع وتتهدج النبرة.. وتعود العلاقة الجدلية «العضوية - الخارجية» بحياتها وخصوبتها .. ثم يعود التبعيد على هيئة تعليق هادئ وخافت السخرية بين قوسين، ولكن العالم بدأ يكتسب عمقا لاواقعيا، وتكرار الايقاع وتراوح النغمات يعطينا شيئا كالرقية.. كالسحر.. وتلك من خاصيات أسلوب الكاتب فى طائفة قصصه الريفيه أو الصعيدية أو الأرضية، بل «الأورفيّة».. سمها ما شئت.. «الأضواء على الأسفلت تلمع.. الأسفلت الأسود.. أعمدة النور واقفة كالرجال... واقفة تسقط الظلال على أرض الشارع المبلول الأسود الاسفلتى اللامع».. ثم يأتى القصير الأبجر الذى يشير إلى بطل القصة، بصحيفة الصباح، فيطيعه كما لو كان فى حلم أو كابوس لا يملك من أمره شيئا وهو مع ذلك يعلم، سلفا، أن العنف والألم والافتراس، ولعلّه الموت.. الذى ينتظره.. وهو ينزل عالما سفلياً يشعر فيه بالرطوبة ويشم رائحة الرطوبة.. ويأتى التوقع بدقات عددية متصاعدة.. ويأتى القصير الأبجر ويضربه بعنف وحقد وكره.. «ربما يضربه القصير الأبجر - هذه المرة - حتى الموت».. هذه «الفانتازيا» من العنف القبيح - على إيجاز تركيبها - نافذة الأثر وحية فى جوهرها الخرافى الذى ينبع من قلب الواقع المرير ويتجاوزه إلى بُعدٍ يكتسب فيه هذا الواقع

عمقا مروعا وقابضا، حقيقة، للقلب... ان الرمز هنا يتعدى العلاقة الاستعارية المباشرة، إلى إشعاع مخامرٍ مخالط يسرى فى بنيان بل يسرى في نسيج القصة كلها، ويوحى - لكاتب هذه الكلمات على الأقل - بادانة نهائية للعنف الوحشى الذى عرفناه ونعرفه جميعا فى المناخ اللا إنساني الذى تشيعه القصة وتعيشه الشخوص.

القصص الأورقية

* قبل أن أنتقل إلى «القصص الأرضية» بل «الأورقية» أو قصص الصعيد، عند يحيى الطاهر عبدالله، وهى التى أراها أجمل ما كتب - والجمال ليس صفة مظهر بل سمة جوهر - أريد أن أفرغ من أمر قصة أجدها سيئة وهى مع ذلك القصة التى تحمل اسمها مجموعته الأولى التى أكدت وجوده الأدبى، «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» والقصة طيبة النية محمودة المسعى، جدا، هى قصة فتاة فلسطينية صغيرة وأمها، أمام الأرض المغتصبة التى لهما فيها ثلاث شجرات الخ...، وقد قتل الأب وغاب الأخ، والأسلاك الشائكة تقف بين أصحاب الحق وحقهم.. هذا كله مشروع عظيم بغض النظر عن العواطفيّة «السنتمنتالية» المتسللة الكامنة في مثل هذا الموقف والذى يجب على كل كاتب أن يحذر منها حذره من السم الزعانف فهى السم الزعانف حقا الذى يضرب بنبضه القاتل فى حياتنا

القومية والفنية سواء، ولكن الاداة التى تحمل هذا المشروع تخونه وتخذله، هناك أولا اللغة بتراكيبها المستحدثة التى يأتى فيها الفعل متأخرا والمفعول به مبتدأ والخبر مقدما وهكذا ولم تكن النتيجة قلقا يريد الكاتب أن يبعثه فينا، بل مجرد قَلْقَلة، وهناك الأسلوب المزاميرى - بل الاقتباسات الكاملة من مزامير داود ونصوص التوراة - ولم تكن النتيجة فى صالح القضية - وهى هنا قضية عقلية ممنطقة منذ البداية على كل حال - القائلة بأن الضحايا اليوم ليسوا شعب التوراة بل هم ضحايا الاغتصاب الذى اقترفه شعب التوراة، بل كان ثم حس بالاصطناع والتقابل الميكانيكى المقصود سلفا والموضوع وضعا بل يكاد يكون تقابلا مقحما دخيلا، ولم يكن الحلم الذى يأتى فيه كل شئ أحمر الا استعارة لا أريد أن أقول جافية وزهيدة الثمن بل أكتفى بأن أقول غير مقنعة، وسينمائية جدا. ومع ذلك فهناك أيضا ارهاص - ارهاص فقط - بالحضور اللاواقعى فى أنفاس الأب المقتول الذى تحدثه الأم فى الخيمة، كما أن هناك بشارة بأسلوب الرقية التكرارية - الكلمات السحرية - فى التنغيم السردى والحوارى على السواء.

* يبقى بعد ذلك أثمن ما كتب يحيى الطاهر: قصصه الصعيدية من حيث وصل إلى ذلك البعد الذى أسميه «الميتا واقعى» والذى أراه

كشفه الخاص واسهامه الخاص فى أدبنا القصصى الجديد. وهذه الطائفة من «القصص – الكشوف» تبدأ بقصة «محبوب الشمس» (١٩٦٤) إذ تتناول ثلاث عناصر أو موضوعات رئيسية: القرية، والمحصول، والولد الصغير «الألبينو» أوعدو والشمس، ومن خلال هذا النسيج تمتد خيوط الخرافة الشعبية المأثورة – ولكنها بقيت خرافة مأثورة أى مسطورة، أى محكية مروية، أى جامدة ميتة منقولة نقلا، ولم تتحول بقوة الفن إلى القيمة الخرافية العضوية الحية التى سوف نجدها فى قص مثل «الجد حسن». فنحن نجد زحمة تشابك هذه الخيوط عن شهر زاد والشاطر حسن وملك الجان والرمانة المسحورة.. إلى آخره، زحمة لفظية لا أكثر. ومع ذلك فلم تنصهر العناصر الثلاثة فى القصة، ولا أهتز رحيق الحياة فى خيوط الخرافة التى ظلت مضفورة ضفرا أجنبيا عن الواقع وعمّا وراء الواقع معا، فلم تتجاوزه ولم تعطه حياة أعمق وأنضر، ولا كانت اللغة هنا قادرة على استيعاب العناصر فى وحدة مركبة عضوية راقية تتمثلها وتتشربها وتخلقها خلقا جددا، بل ظلت كل المقومات مفككة، متجاورة، بل قلقة الجوار.

* ان قصص يحيى الطاهر عبدالله، بغض النظر عن توقيتها الزمنى، تنتظم فى مجموعات، أو أفلاك داخلية، تتجاوب فيها الرؤى

بعضها مع بعض، بل تتردد أسماء الأشخاص نفسها أحيانا وتتصل بينها وشائج القربى فى التصور والتصميم وأسلوب العلاج والنسج اللغوى، فإذا رأينا فى القصص القاهرية مجموعة بذاتها، وقصص الصعيد أو الأرض مجموعة أخرى، ففى داخل هذه المجموعة الأخيرة يمكننا أن نتبين على الفور صلات الرحم الوثيقة، أولا، بين «الكابوس الأسود»، و«الوارث»، و ثانيا بين «جبل الشاى الأخضر» و«الجد حسن» و«الرقصة المباحة» ، وثالثا بين «الدف والصندوق» و«المهر» ثم «البكاء والثالث» و«الجثة» وبين ايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضا، وأخيرا بين ثلاثية «حج مبرور وذنب مغفور» و«الوصول» و«صلاة المغرب جماعة بمسجد عبد الله»، ومعنى ذلك، بالطبع ان هناك تجاوبا آخر، أبعد نغمة وأرق وصلا، بين هذه الثنائيات والثلاثيات بعضها وبعض.

الرؤى الخمس

* وبدخولنا مع يحيى الطاهر عبد الله فى أرض ذلك البعد الاخر الذى عرفناه بالبعد «الميتا واقعى» أو بعد «ماوراء الواقع»، سوف نحاول أن نستكنه الرؤى، أو التيمات الأساسية فى هذه الطائفة من القصص، وسوف نسميها:

أولا – الطقوس الجسدية الميثيّة (الأسطورية)، بما يقرب من عبادة الحس وتراتيل اللذة التى يكمن فى قلبها الفساد والعطب.

ثانيا – «عمود الجد»: العمود القضيبى الرازح السطوة وموضوع التمرد فى آن معا.

ثالثا – الموت، كائنا خرافيا ومتجسدا تجسيدا أنثروبومورفيا متأنسا وعضويا، فى قلب الحياة نفسها.

رابعا – مأساة حلقة الثأر الدائرية التى لا انفصام لها.

خامسا – النور الخرافى فى مستوى الرؤيا الثانى

هذه التيمات الخمس – أو الرؤى الحواذية الخمس – هى التى تسيطر على عمل الكاتب، وهى التى تكسبه ما أسميناه بالبعد «الميتا واقعى».

* ولزامٌ علىّ أن أكرر هذا العمل لا «يصدر» عن علاج واقعى، فى مستوى أول، ليذهب بعد ذلك إلى ما «فوق الواقعية» كما يذهب السيراليون منذ البداية، أى أن الكاتب فى مجموع قصصه الناضجة المتحققة، لا يبدأ بفرشة واقعية تستخدم الادوات المعروفة من وصف للدقائق المتراكمة، والتقاط للجزئيات الدالة على الكلّ، ونقل لتفاصيل الخبرة اليومية، ثم يمضى بعد ذلك فينتقل إلى مستوى ثان يقع «فوق» هذا المستوى من الرؤية الواقعية، ويكشف لنا فيه عن الموت

أو الحب أو المقت أو المتعة الحسية فى النفس أو فى الخارج، ليس هذا هو على الاطلاق تكنيك الكاتب، أنه كما قلنا، يعمد إلى اقامة بناء شكلي ومجرد وصارم من العلاقات المفروضة فرضا، منذ البداية، أنه لا يصف أحد الأشخاص فى قصته مثلا ولا يدخلنا ادخالا واقعيا فى حواره الداخلى أو حواره مع الاخرين، ولا يرفع لنا الديكور الذى يتحرك فيه، أى لا يعطينا «مادة» الواقع بتضاريسه، ووهاده ونجاده، بل يعمد إلى ذكر نسب الأشخاص وترابط علاقاتهم الاسرية ويأتى بشذرات مترابطة من الحواريات، كما يضرب حولهم سياقا يكاد يكون غير مرئى من الادوات ، ويضع حولهم عالما أجنبيا وغريبا عنهم، تتخذ فيه الأشياء وضعها، كشهود، وحضور، لها ثقل، وجور، لا تتزحزح: أى أنه يقيم قشرة شكلية صامتة، تبتعد بمجرد جمالها الشفاف الساطع، عن كثافة الواقع وإحتشاده وقذارته وجيشانه، ثم هو فجأة يكسر هذه القشرة، دون تمهيد بضربة واحدة، ليفتح لنا هذا العالم الآخر الذى بدونه تصبح هذه القشرة لغوا وعبثا، وهو عالم منير بالخرافة المتجّسدة والطقوس الجسدية، ومعنى ذلك أن يحيى الطاهر ليس كاتبا عبثيا بأى معنى من المعانى، وأن أشياءه وشخوصه ليست «متشيئة» بأى شكل من الأشكال ، وأن الاغتراب – أو الاستلاب – عنده مبرر تبريرا عفويا يتلاحم بالاغتراب نفسه، ويدخل الناس والأشياء والخرافة فى حلقة انتماء وثيقة

ضاغطة كأنها دائرة الرحم التى تغيب فيها النطفة ويموت الجنين، وهى نفسها فتحة القبر الذى لا يضم جثة بل يحتضن جسدا وليدا من جديد قائما من الأموات.

ولعل هذا التكنيك – فى تصورى – هو ما يميزه هذا الكاتب، ولعل فيه الهامه الخاص: اقامة القشرة الشكلية من قلب علاقات خارجية، وكسرها فجأة للدخول إلى رؤيا خرافية أى «ميثية» شاسعة وحارة، ولعلّ من هذا التكنيك تنبع شاعريته الخاصة، وصلابة لغته واقتصادها الفذ، دون ميوعة، ودون حشو ولا تزيّد.

* «أنهار جارية بدم النفاس والولادة وليالى الطهور والزفاف: تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القط ونبح الكلاب وعواء الذئاب وهديل الحمام والاه والاى ونقيق الضفادع ونعيب البوم.. خمور مسكوبة ولعاب وبصاق وبول وقئ.. وأجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النوارنية السحب تنفث من مسامها الأبيض الرمادى الأسود الترابى المغبر على الرحم الكبير الفاغر، ينز بالدم والقيح والصديد وترعى داخله الديدان وتحوم حوله الغربان ناهشة ناعقة وتقطر من مياه الحموم وتضربه الريح الملتاثة والشمس الصفراء... وفم طفل يمتص ثدى حاضن: يحيط به ذباب القبر الجسيم الوحشى اللاسع الطنان..»

هذه الفقرة الطويلة شيئا ما من قصة «الكابوس الأسود» هي في الواقع تقرير بلغة مباشرة - كلغة الرقي والأحجبة والسحر الشبيه بالسيريالية - عما أسميناه «بطقوس الجسد الميثية»، في عمل هذا الكاتب. ولن يتكرر هذا التقرير بصورته المباشرة بعد ذلك في عمله بل سوف يتجسد بقوة الفن كتيمة مستقلة ومندمجة في العمل ذاته، اندماجا حميما، تيمة سوف نجدها في «الوارث»، وفي «الجد حسن». في «الدف والصندوق» تبلغ أجمل تحقق لها، فهذه القصة كلها ليست الا أحياء لطقوس الجسد، فوران المراهقة عند مريم، وانفجار ثدييها يمامتين فزعتين.. تغسل سواد الحلمتين منهما وسواد ما بين الفخذين مياه النيل الدافئة في مشهد عناق أخير لا ينفصل فيه الحب الوليد عن الموت - موت البكارة والدخول إلى لقانة النساء - وهي نفسها طقوس الصوم عن الطعام واعداد صنوف الأكل بمتعة لا يخطئها الحس، وأداء واجبات الوضوء، والخلاص من نفاية الجسد - الابريق والطست والماء تجهزه الحفيدة الصغيرة - اللحم الطفلي الأنثوي الطري الرقيق الذي ماينى يظهره مرة بعد مرة في قصص هذا الكاتب. ان المتعة بالحس عند هذا الكاتب من طراز المتعة المصرية العريقة الضاربة بجذورها في أجسامنا وفي جسد تربتنا، منذ القرابين التي قدمها أسلافنا إلى الآلهة الأولى - آلهة الموت - من البط والوز والفراخ وأفخاذ العجول الحمراء والبصل الأخضر

والكرّات والبيض إلى قرابين الرحمة والنور على قبورنا في أعيادنا. هذه الحسية - أو الحساسية - باللّذات الأرضية كانت ترتفع عند أهل الكرنك القديم ومنهم صاحبنا - إلى ذروة طقسية فيها تقديس أولي صريح. وفي هذه الطقوس يلعب القبض والبسط دورهما العضوى المحتوم فى تعاقب من اللذة والعذاب لا ينتهي، وسوف نرى ذلك فى «جبل الشاى الأخضر» وفى «الرقصة المباحة» فى نور مؤلم السطوع : عذاب الحرمان الجسدى المتفتح، كالجرح، على قسوة غير مفهومة، وتوحى بأنها لا رادّ لها، ولا يمكن قهرها، لأنها أساسية ولكن الحنو، والرقة، أساسية أيضا، وللتحاضن العائلى - سلبا أو ايجابا - قوته التى تتدرج فى تفاعل مستمر مع القوة الأخرى.

هذا كاتب يعشق العضوى والحسى، والمتجسد، ويعرف الثمن الفادح الذى يقتضيه العشق الحسى، كما يرسم الطقوس التى يدور فى فلكها التحقق والعذاب، النزو إلى أعلى على مد العرامة الغريزية، ثم الهوى إلى حضيض الاحباط ووقوع قبضة المجتمع الذى ينكر هذه العرامة حفاظا على مواصفات قيامه وتركيبته، وهو فوق ذلك كله يحدس - ويضع - الايقاع المحموم العنيف ثم الرخى الدانى للوفاء بهذه الطقوس، سواء فى اللغة أو الصورة..

وفى «الجد حسن» على الأخص و«جبل الشاى الأخضر» نجد هذا الذى أسميه «العمود السلفى القضيبى، الرازح بثقله على عالم يحيى

الطاهر عبدالله والذى يعطى لهذا العالم مركزا، وبؤرة، ومعنى. ان الجد هنا – ودائما فى كل هذا العالم الصعيدى الحار – هو الاله الشبقى الأولى الذى يحمل ويلقى بذور الحياة كما يمسك ويضرب بصولجان الموت. وما من سبيل إلى أن نخطئ ثنائية المشاعر نحو هذا التشخيص المهول: الحب – حتى العبادة تقريبا – والبغض الكامل العميق المتخفى بضراوته وشراسة عظامه تحت أقنعة الحب الذهبية المشعة. ان صوت «الجد حسن» زاعق له سطوة، وسرعان ما تقدم إليه القرابين، فى شهر الصوم، وتؤدى تحت قدميه المراسم. أنه هو الذى يقول بالقانون، ويمن بالعطايا، ويؤذن فإذا بالأشياء تكون. ويهمنى أن أعود فأؤكد العلاقة الشبقية الكامنة والقائمة أبدا – كأنها علاقة المحارم – بين الأجداد وبنات أبنائهم فى هذا العالم الذى تتدفق حسيته تحت قشرة القوانين الخارجية، تيارا يضرب بالدم والحنو والصبوات الذكرية – الأنثوية، ويضرب من حوله سور من القسوة والعنف أيضا. ان الكشف ومواجهة عين الصدق بلا خوف من المواضعات الاجتماعية والأخلاقية قيمة من قيم الفن الرفيع. هى قيمة الحقيقة. وهى أيضا قيمة خلقية رفيعة.

بل ان حضور هذا العمود المكين ماثل ومؤثر حتى عند غيابه. فى «حج مبرور وذنب مغفور» تدور طقوس التكريم – بل تكاد مراسم التأليه – للحاج عبد الكريم محمد – حتى فى غيابه، وكأنما ساعى

البريد الذى يحمل البرقية منه، لم يوجد أصلا الا ليبشر بمقدمه، وعودته بالسلامة من قبر المصطفى – وكان قد زاره من قبل مرات ومرات – وهذا التكرار هو ذاته من النغمات الطقسية سواء كان باللفظ الذى يتردد كأنه لفظ الأحجبة، أو بالافعال التى ما تنى تعود فتحيي نفسها من جديد، وعندما يأتى حنفى النقاش ليرسم الجمل ويكتب بخط كوفى جميل «يا داخل هذا الدار صلى على النبى المختار» فهو أنما يقيم هيكلا ولا يرسم صورة أو يكتب خطا. وحتى عندما تتناول الحاجة أسماء زوجة الحاج عبد الكريم البرقية من ساعى البريد، فهى تلف يدها اليمنى بالطرحة البيضاء «فقد كانت تخاف على ابن آدم من الحية».. أى سطوة شبقية للحاج حتى فى غيابه فى الأرض المقدسة!

الموت: الطرف الآخر

* أما الموت فى هذا العالم فهو الطرف الآخر المحتوم من عملية جدلية وميتا واقيعة لا تنتهى أبدا، بين النشوة بالحياة وحتمية نزول الموت. وليس الموت هو انتهاء يضع خاتمة لحياة فردية، هو حلقة فى سلسلة من الأفعال وردود الأفعال، أو على الأصح سلسلة من الاقدار والأقدار المضادة، وهو بالطبع المحور الذى تجرى حوله دورة الثأر والإنتقام الأبدية، دورة التحقق بالاقتحام، وتقدمة القربان بالتضحية.

فى قصــة «الرسول» يأتى المـوت كأنمـا هو ضيف خـامس يرحب به «خليل» ويصب له الشاى من الابريق، فى كأس خامسة غير منظورة، ينتظره كرجل، لا يخـاف، «لأن الرجل لو خاف يصبح أنثى» (ويعتذر عن كلمـة أنثى)، وعندمـا نـظر الضـيـوف الثـلاثة للنافـذة المطلة على الطريق، عادوا ينظرون لبعض من جديد.. ان حضور الموت هنا ليس بحاجة إلى كلمات، ليس بحـاجة إلى كلمـة واحدة.. حضور أقوى من كل الكلمـات – ولكنه فى «الجد حسن» سوف «يأتى متنكرا فى ثوب النوم الطويل «.. يخـالس الفـرد ويرمـيـه بثـقل لا يطاق.. فى رؤيا الظهـيـرة تلك التى تطارده.. ثلاث أرامـل.. ثلاث شـقـيـقات من بنات الجن أرديتـهن السـوداء غطت مـنهن الرأس والقـدم.. قـاعـدات هناك تحت أشجار التمر حنة وسط تلال المقابر.. الرحى الكبير يعمل ولا يتوقف قط.. والكلاب الضالة تعوى والقطط الضـالة تموْ والدم يختلط باللحم وشجر التمر حنة يسقط الزهو تحت ضربات الريح الخفيفة وعيون الجنيات تلم بمثل الجمر المتّقد..»

* فى قلب الرؤيا السـحرية، بمـا فـيـهـا من تكرار فى الكلمـات والحـاح فى الصـوره هذه الرؤيا التى تأتى مـرة أخـرى فى «المـهـر» وفى رواية «الطوق والأسورة» الرؤيا التى نسميها النور الخرافى، فى قلب هذه الرؤيا يأتى المـوت أسطوريا ومـتجسّدا فى الوقت نفسـه، واقـعيا بمـعنى يفوق كل تسـجيل فوتوغرافى، والموت قيمة ملحة فى

هذا العالم ووجوده ليس انتقاء للوجود - أنه ثقل فاعل فيه، لا تكاد تخلو منه قصة من قصص هذا الكتاب، سواء جاء بحضوره الخرافي، متشخصا بذاته، أو جاء في أحدى عربدات العنف القاتل الذى ما ينى يتكرر في هذا العالم الوحشى المكتوم، أو كان منتظرا، في اليد حبل وفي العب سكين (الثلاث ورقات) أو ماثلا حتى بعد مرور عامين من مجيئه (البكاء والثالث) أو على الفور بعد أن جاء ومضى (الجثة) وترك «جثة المقتول.. واحدا من أجساد قليلة ممتنعة على الرصاص، من القلة المحكوم لصالحها بالخلود يتدلى من أذنه اليسرى قرط من الذهب النقى.. انتزع عنوة وترك ذلك الخيط من الدم الذى جمد وتفحم، تحت الشمس الاستوائية الحارة العامودية، تحت طيور القبر الضئيلة الحجم، تحت ثلاث حداءات حرّمت فوق المكان».. هذه هى الرؤيا الخرافية السحرية مرة أخرى، في ظهيرة كابوس ساطع النور.. ولكأن المقتول هنا هو تشخيص آخر للموت في ذاته.. ولا ننسى طقوس الاعداد لمقدم الموت «بات سلاح البلطة ليلة في العراء تحت قمر مكتمل داخل اناء فخارى مملوء بالسم القاتل ومرسوم على سطح البلطة الاناء الخارجي جمجمة ثور بدم ذبيحة بشرية» .. ليست هذه الطقوس مجرد نتيجة للجهل والأمية مثلا، هى حدس عميق بما في الروح أو «الايثوس» المصرية نفسها من ارتباط بل وجود مرتبط بذلك البعد الذى أسميه البعد

«الميتاواقعى»، وقد تتخذ هذه العبقرية المصرية الخاصة مسارات جديدة، لا يمكن التنبؤ بها، لكنها أبدا قائمة!

* ان الحس الإنىّ بالعدل المحتوم هو بالطبع سر هذه الدورة الدائبة من القتل والقتل المضاد، من الاقتصاص والثأر التى نصطدم بها فى قصة «المهر» وفى «الدف والصندوق» وفى «الرسول»، ومن صدق حدس الكاتب، أو من خبرته الحيّة المفتوحة على أهل بلده، وحساسيته بخلجاتهم وأنماطهم على السواء، ان الصوت الصارخ فى البرية الطالب دما بثمن الدم المسفوح هو دائما - كما ينبغى أن يكون - صوت الأم أو الزوجة المهدورة، وأن الابن المفروضة عليه فدية الدم هو دائما النمط الأوديبى - ومن الواضح فيما ظننت أن النمط قد لقيناه فى تأملاتنا السابقة كلها - أى هو موضع الصراع بين التأليه المبذول للأول، للآخِر، للأصل، للخصم الأول من ناحية، وبين تأكيد الذات والضنّ بها عن الفقدان والذوبان فى الصورة المؤلمة المحبوبة المبغوضة فى وقت معا.. هذا هو الموضوع الرئيسى لقصتى «المهر» و«الدف والصندوق» وله انعكاساته فى العديد من القصص الأخرى.

الرؤيا الأسطورية للواقع

* ويبقى ما أسميه بعنصر الخرافة فى مستوى الرؤيا الثانى - بعد الحاجز الشفاف الأول من القشرة الخارجية - هذا المستوى الباهر الذى تبدو فيه شخوص جنيات القاع - أو النجلات الثلاث كأنها جنيات الموت - كما يأتى فيه سيدنا الخضر أو الزائر الخرافى الماكر اللئيم المتنكر فى صورته، أو تقوم فيه أحيانا أعمدة النور على الأسفلت (فى قصص المدينة) وشجيرات العدس أو أشجار التمر حنة، كما ترتاده القطط الضالة والكلاب الضالة والجمال والحدءات والبوم وطيور القبر والذباب الأزرق الجسيم اللاسع الطنّان، ويشقه النيل، النهر الأسطورى، وتقبع فيه الأفران الملتهبة وتتقد العيون كالجمر وتتعرى الأجسام ويسيل الدم الأسود من جروح الأرحام وثقوب الرصاص على السواء، هذا العالم الثانى الذى تتكشر عنه جلدة العالم الأول المعقول - العالم الذى يأتى فيه الموت متجسدا أو تفقد فيه الأشياء حدودها المألوفة لا بأسلوب استبطان الذات والغوص فى المناطق الغائمة من الوعى الداخلى بل بالانفتاح على موجودات خارجة عن مجرد حدود الحلم، نابعة من حلم جماعى موروث ومتجدد أبدا، فهى ليست تهاويل وتهويمات، بل هى كائنات

ساطعة القسمات لها قوامها المحدد البللورى الشديد الوضوح، تحدرت عن أصلاب الميثيات الجماعية من جيل إلى جيل، رؤى لها حضورها الذى لا يقبل الانكار.

* ومما لا يحتاج إلى تأكيد أن عناصر هذه التيمات الخمس، أو الرؤى الخمس، ليست قطاعات منفصمة متخاصمة فى عمل هذا الكاتب، فإذا كان بعضها يزن فى تعادل بعض القصص ثقلا أكبر، فذلك لا يحول دون أندماجها وتفاعلها وتجاوبها، بنغمات متفاوتة، فى نسيج العمل القصصى كله.

* لم يكن يحيى الطاهر عبدالله يهوى الكتابة لمجرد التجريب، ولم تكن رحلته فيما وراء الواقعية مجرد مغامرة غير محسوبة، بل قادته روح التكشّف غير المكبوحة - وغير المنفلته - إلى أحدث مكتشفات الحساسية الجديدة وأعنى بها «القصة القصيدة». ولعلّ كتابته هى التى أفضت بى إلى تأكيد هذا المصطلح.

«القصة القصيدة» لم تكن عندى معيارا مسبقا. ولم تكن افتراضا قبليا أو جاهزا بل ظهر عندى هذا المصطلح نتيجة لما لا حظته أولا، أنا شخصيا، فى كتاباتى، من امتزاج الشعر بالنسيج القصصى، والروائى، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضا أصبحت تخامر وتسرى فى تضاعيف كل البناء والنسيج الروائى والقصصى

فيما أكتب. ثم تأكدت هذه الظاهرة فى الفترة الأخيرة عند بعض الكتّاب مثل يحيى الطاهر عبد الله بالتحديد، خاصة فى كتاباته الأخيرة قبل رحيله المبكر، وثبتت هذه الظاهرة بثبوت قامة كاتب مجيد فى هذا السياق هو محمد المخزنجى وفي ابداعات بدر الديب واعتدال عثمان، وظهور كتابات شبان جدد بدءوا يرسخون أقدامهم فى الساحة من أمثال ناصر الحلوانى ومنتصر القفاش ومحمد حسان وغيرهم.

هذا النوع الأدبى الجديد الذى أقترِحه «القصة - القصيدة» هو النوع الذى تصبح فيه سرديّة القصة على الأقل متوازنة مع شاعريتها ان لم تكن متفوقة عليها، يبقى الخلاف بين «القصة - القصيدة» والقصيدة البحت، بمعنى أن «القصة القصيدة» يظل فيها دائما نزوع نحو «الحكى» بشكلٍ جديد، أى السرد فى تمازج، يزداد أو يقل، مع الشعر، أما القصيدة وان تكن التى تحكى ، فتظل الشعرية فيها هى الغالبة.

«القصة - القصيدة» اذن اقتراح بتسمية «شكل» أو «نوع» له قسماته التى حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعنى من الدقة، أولاها: الوجازة، اذ أن شق القصيدة فى «القصة - القصيدة» يتطلب قدرا من الايجاز أو ضيق المساحة الزمنية أو المساحة السردية، وثانى هذه القسمات هى الكثافة والتركيز وهى قرين الوجازة والزهد

فى الحشو والاسهاب، وثالثها ايقاعية التكشيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها ولعلّها المعيار فهى – فى النهاية – سيادة «السردية» بأى من مناحيها وأشكالها ومساربها الخفيّة والمعلنة. وهى كلها قسمات القصة – القصيدة عند يحيى الطاهر عبد الله.

اقترحت أن المعيار يمكن أن يقوم على عنصرين نجدهما جليّين وماثلين عند يحيى: أن تكون للسرد أولوية، ومكانة فى العمل، لا بمجرد وجوده، بل بالقصد إليه، واتخاذ تقنياته الخاصة، بحيث تظل هناك «حكاية» أى تطور حدث وتركيب فى الوقائع، من الواضح أن «الحدث» هنا يمكن أن يكون – بل هو فى الغالب – مستخفيا به، يدور على مستوى ثان أو ثالث.

أما العنصر الثانى فأتصوره متعلقا بموسيقية العمل الفنى، ان الايقاع والبنية الموسيقية إذا كانت تحتل المكانة الأولى فى العمل فلعلّها تميل به إلى جانب القصيدة البحت.

أما «القصة – القصيدة» فان بنيتها الأساسية فى سرديتها لا فى موسيقيتها، هذا ما أعنيه بـ «المصطلح القصصى» الذى يفرق بين النوعين.

كان من أسباب هذه المحطة الأخيرة فى رحلة يحيى الطاهر عبد الله إلى ما وراء الواقعية، محطة «القصة – القصيدة»، ما يقع على

مستويات:

المستوى الذاتي للكاتب: ان توقّد يحيي وحيويته واشتعاله المستمر معروف في خصائص التكوين الذاتيّ والنفسيّ لهذا الكاتب، ومنذ أوائل أعماله، (وعلى الرغم من اتباعها الأنماط التقليدية) نجد المقدرة على التوهج باستمرار.

أما المستوى العام، فى تقديرى فهو أن قصة الحساسية التقليدية، بمواصفاتها التي ذكرتها بالتفصيل الممل ، ربما، أكثر من مرة، لم تعد تعطي الجديد أو أن تسبر أرضا جديدة أو تكشف مناطق جديدة، بل هي استنفدت امكانياتها ، بواقع ما حدث.

ظهر نوع جديد، لا أحد دعا اليه نظريا في بداية الأمر، ولكن الكتّاب أبدعوا وجربوا فيه، واذا كنت قد سميته بعد ذلك بقصة «الحساسية الجديدة» فلم أخترع هذه الحساسية بل هي وجدت قبل أن يوجد – أو على الأقل قبل أن يشيع – هذا المصطلح. كتبت فى هذا المجال، وغيرى كتب، ووجدنا فى النهاية ظاهرة عامة تخالف مواصفات الظاهرة العامة التقليدية: هذا هو التطور التاريخي لهذا النوع من الفن الذى أفضى بيحيي الطاهر عبد الله الى اختيار هذا النوع من الكتابة، فاذا كان ابراهيم أصلان أو محمود الورداني مثلا اختارا القصة «الباردة» أو «الحيادية» فى سياق ظاهرة الحساسية الجديدة عامة. ومع فهم خاص ومحدد لمعنى «الحياد» هو الى التورط

المكبوت أقرب، فيحيى اختار فى نهاية رحلته الى ما وراء الواقع هذا النوع من القصة الشعرية.

أما المستوى الثالث فمستوى مرتبط بالواقع الاجتماعي، اذ كانت الظروف الاجتماعية السائدة عندئذ - ولعلها مازالت - هى الهزيمة وانهيار المشروع القومى وانهيار الآمال العريضة الموضوعة علي ما سمى «بالاشتراكية» ، ونزف العقول وانحسار العقلانية، وانفجار القوى الظلامية، والردة الروحية والحضارية، وشيوع الغيبة وغير ذلك مما يجرى هذا المجرى.

وهو ما يصدق بشكل عام فى هذا السياق، لا عند يحيى الطاهر عبد الله وحده بل عند كتّاب آخرين. الشعر، اذن ، منصهرا ومستوعبا فى داخل نسيج القصة، أى بعبارة أخرى «القصة - القصيدة» هو أحد الردود الممكنة والفعّالة علي ما فى الواقع من قبح وتدهور، كما أنه أحد الوسائل الممكنة للسعى الي جمال معين، ومعرفة معينة، واذا لم يكن ذلك من أجل الوصول اليهما - فليكن فى سبيل السعى اليهما، أو على الأقل فى سبيل مساءلتهما.

لا شك أن هناك صلة ما بين هذا المحيط الاجتماعى السياسى الحضارى الثقافى وأشكال الإبداع، ولا أعنى طبعا أنها صلة آلية مطردة ومفترضة سلفا.

إن أحد الوسائل لمواجهة هذا التردى فى القيم الاجتماعية هو

الشعر، يتسرب الشعر الي بناء النوع الذى يجيده يحيى الطاهر عبد الله وهو «القصة» وينتج لنا المزاج من ذلك : النتاج الذى نسميه «القصيدة – القصيدة».

هذه ثلاثة مستويات كلها ممكنة ولكنها تحتاج الى تدليل وتحليل أدق، فنحن نتكلم بشكل عام، منفصل عن العمل النقدى الصحيح، العمل الصحيح فى نظرى هو العمل التطبيقى بحيث نأخذ قصة معينة ونقول – لماذا هى «قصة – قصيدة».

فلو أخذنا على سبيل المثال قصة من قصص يحيى البطاهر التى صاغها، فى آخر رحلته، فما هى أهم الملامح الأساسية التى سنجدها فى هذه القصة؟

هذه أحدى قصصه وعنوانها «البكاء» ونوردها هنا، بخطه وتوقيعه:

« البكاء »

قطع رجل - ذات يوم - بقضيب من حديد ذيل حية ، فهربت الحية من بيته - واحتمت ببيت ارملة عجوز .

قالت الارملة العجوز - وكانت حكيمة - لنفسها :

حياتي في دجاجاتي .. فأنا اقايض صاحب الدكان - يأخذ البيض ويعطيني ابريق الشاي وقرطاس السكر وعلبة الكبريت .. كذا الزبال يأخذ زبل دجاجي ويعطيني الابرة وشلة الخيط وحفنة الملح وحبات الفلفل .. والحية رفيقة قبر و [illegible] الدنيا رسول موت بشاخة سم بناب قاتل .. الحية تحب البيضة مطبوخة بالبصل .. سأطبخ للحية كل يوم بيضة بالبصل ..

وهكذا فعلت الارملة العجوز من اجل الحية ، وعلى هذا الحال مرت الايام ... وفي يوم باضت الحية بيضها الارقط فاحتضنته كما تفعل كل حية ام .. ثم جاء يوم وطلعت ديدان تتلوى تحت ارجل الدجاج الآمن . وما هي الا ايام - واذا بالديدان حيات تسعى في اركان البيت الامن .. ويوم وجدت الارملة العجوز دجاجة قتيلة - قعدت على تراب الارض والدجاجة القتيلة في حجرها وظلت تبكي ضعفها وخيبة حكمتها وهوان ارملة عجوز اعجزها الزمان على مواجهة صغار حية مقطوعة الذيل .. اما الحية التي قطع رجل ذات يوم ذيلها بقضيب من حديد - فقد لمت صغارها وشمتهم الواحد بعد الواحد وكانت قد شمت الدجاجة المقتولة ، ولما تمكنت من فاعل الفعلة .. اطبقت على عنقه باسنانها ومنعت عنه الهواء ولم تتركه الا جثة بغير روح ، ثم فارقت الحية الوفية المكان بخيبتها صغارها إلى عراء رحب لا أمان فيه . بينما الارملة العجوز - في جحرها الضيق - مع دجاجاتها وخيباتها تبكي ولا تعرف متى تتوقف عن البكاء . هكذا تم الفراق

. . . .

يحيى الطاهر

عبد الله

فهذه «حكاية» لا خلاف في ذلك.

ولكن أنظر العناصر المقومة للسرد، وجازة وكثافة وايقاعية واضحة، ليس فى هذا العمل أى نوع من الترهل أو الانسراب، احكام العبارة يكاد يكون نهائيا، مع موسيقيتها. وليست «القصة - القصيدة» هنا مجرد مغامرة شكلية، إن قيم التأمل والمساءلة ماثلة وأن كانت مضمرة، إن الوفاء عند «الحية» - التي هى عادة نموذج الغدر والشر، فى الحكايات التقليدية - يواجه أو يقترن بالخطر: «عراء رحب لا أمان فيه» ثم عد الى بداية العمل لترى كيف تعرّف الحية، علي لسان الأرملة العجوز (هذا هو كل ما توصف به وكل ما نحتاجه لوصفها، أما معرفتها أو العرفان بجوهرها فهذا لبّ العمل): «والحية رفيقة قبر وهى فى الدنيا رسول موت..» إلى آخر الجملة، فهذا التراكم الاخبارى يتحول الي نفاذ شعرى.

وتبدو الحكاية كأنها تتابع أخبار سردية ولكن مجرد رصفها وتنغيمها يبث فيها هذا النفس الشعرى.

فإذا انتقلنا الي قصص أخرى أخيرة مثل «أشكال» وجدنا فيها اقترابا كبيرا من القصيدة البحتة ولكن فيها عنصرا سرديا أساسيا، أى أن «السردية» هنا ليست شعرا خالصا، لأنها - كما قلت - تحكى حكاية فى آخر الأمر.

***

فى القصص التى تندرج تحت «القصة - القصيدة» نجد هذا الالهام الرؤيوى الذى لا يوجد في السرد العادى، سرد الحدوتة أو الحكاية البسيطة، فى لغة رقيقة ومعبرة. لكننى أولا أزعم أن كل لغة فنية هى فى النهاية شعر.

من الممكن حتى فى داخل هذا النسيج أن تكون اللغة شفافة أى أخبارية، لغة توصيلية أو وظيفية أى لغة ليست «شعرية»، ويمكن استخدام هذه اللغة الوظيفية التوصيلية الأخبارية جنبا الى جنب فى بناء «القصة - القصيدة» كما يمكن ألا تستخدم وأن يخلص العمل كله للشعر. لكننى مازلت أزعم أن أحسن الأعمال الفنية فيها دائما هذه النفحة من لغة الشعر. وهو ما يحدث بالفعل فى قصص يحيى الأخيرة.

***

فى آخر مرة لقيتُ فيها يحيى الطاهر عبد الله ، فى أوائل ١٩٨١، قال لى: لا أريد أن أموت أبدا.

ولكن يحيى استجاب لغواية رسول الموت «المخادع القادر»، بعد أسابيع قلائل، وترك فى قلوب أصدقائه، ومحبِّيه، فجوة عميقة. كان يملأ حياتنا بصخبه، وحيويته، وشططه، وصدقه، بحكمته وجنونه، بشكاواه التى لا تنقطع وعطائه الذى لا حد له، كان يملأ أرواحنا بمحبة نادرة. كان يشتعل بقدرة علي الحياة متوهجة الى آخر مدى،

وبمقدرة فنٍ استطاع وحده، من بين أقرانه جميعاً أن يصوغه بيدين متقدتين ووجدانٍ باهر.

ولا تريد هذه الكلمة أن تكون على سبيل الرثاء ليحيي. فما من سبيل الى رثاء يحيى، نحن نعرف أنه لا يموت، تماما كما كان يريد. براءاته الكلية، وإيمانه ، وتمرده، وفنه، كلها قيم لا مقدرة عليها لرسول الموت المخادع، مهما كان قادرا.

***

من أوجه تفرده الكثيرة، أنه ، ببراءة كلية - وعناد صعيدى، ورفض أن يبيع شيئا من ذات نفسه، وكان يعرف - ويقبل - الثمن الفادح لهذه الكبرياء.

ومنها أيضا أنه عرف كيف يصغى - ويستجيب لما هو خاص جدا - ولذلك أصيل - فى نفسه، وفى قومه، وفى شعبه، فى حساسيته وفى ثرائه، لذلك كان فى الوقت نفسه حكاء وراوية من الطراز الأول، وشاعرا مرهف السمع ورقيق الوتر.

وإذا كانت حياته كلها حكاية، وقصيدة، فانه مع ذلك عرف كيف يصوغ لنا الحكاية والقصيدة أو، على الأرجح، «القصة - القصيدة» وكان ذلك هو ما استلهمناه فى هذا المقال الذى يجهد فى أن يضع نسقاً لكتابة ما وراء الواقعية عند يحيى الطاهر عبد الله أو أن يستكشفه.

فقد كان هذا الكاتب راوية أولا، يحفظ كتاباته، ويلقيها، شفاها قبل أن يكتبها – أو وهو يكتبها.

هذا الكاتب في حدسه بالعناصر الأولية الأساسية كما تقتضيها رؤيته للعالم، يتجاوز المواضعات والمصطلحات المكررة الرثة في القصة، وفي الأخلاقيات، على السواء، يمضي، في رحلته، الى ما وراء الواقع، كأنها رحلة البحار القديم الى بلاد «بونت» بحثا عن العقاقير الثمينة، ليصل الى حس بدائي وملهم وصاف بقيم لا تقبل التقنين الاجتماعي – بل هي تصدر عنه لكي تكسره – قيم مثل البحث عن حنو مهدد دائما بالسقوط، والعذاب المتولد حتما عن المتعة الأولية التي هي الحق المشروع للكائن الحي، والشر الأصيل المركوز في قوام الحياة، والتمرد البدائي ضد القهر، اذ يندمج اللاعقلي واللاواقعي مع التفاصيل اليومية التي تسبح في ضوء مهندس شاعري رقيق الخطوط – مثل الصور القديمة الرشيقة القد المنحوتة على الحجر والصخر والساطعة بنورها الداخلي.

تلك أيضا من خصائص لغته وأسلوبه التقني فضلا عما أشرنا اليه فيها من النغمة الخرافية بتكرار ألفاظ بعينها كأنها سحرية، أو مسحورة، مع ميزة الاقتصاد الكلي والنقاء من كل حشو، والتطهر الحاد والدقيق في التعبير.

وفي هذه الخصائص يتضح تحديد الشاعرية الخاصة لهذه اللغة

وشفافيتها كما تتضح قسمات أساسية للحساسية الجديدة.

هذا صوت يظل - حتى بعد رحيله - متميزا ومنفردا من بين أصوات كثيرة، لكل منها قيمته، فى مغامرات الحساسية الجديدة التى ارتفعت فى أدبنا القصصى منذ الستينيات، وفيما تحمله هذه الموجة من تحققات وانجازات مازالت تصعد ومازالت تعد بالكثير غير المحسوب.

ثلاثة وجوه حداثية تتجاوز الواقعية

عند غالب هلساً روائياً

ظل غالب هلسا حتى يوم وفاته يعتبر نفسه كاتباً مصرياً.

صحيح أنه ولد في قرية «ماعين» في الأردن، في ١٨ ديسمبر ١٩٣٢، وصحيح أيضا، وغريب قليلاً، أنه توفي في ١٨ ديسمبر، يوم ميلاده، بعد سبعة وخمسين عاماً، في ١٩٨٩، وصحيح كذلك أنه تقلّب في شتى البلاد العربية من لبنان، إلى العراق، إلى سوريا، فضلا عن وطن مولده الاردن، إلا أنه ظل يرى نفسه مصريا، ليس فقط لأنه قضى في مصر ثلاثة وعشرين عاما هي زهرة عمره وذروة تألقه، بل أساساً لأنه اندمج تماما في نسيج الحياة المصرية، درس في القاهرة (الجامعة الأمريكية) واشتغل في مصر، وأحب وعشق وصادق وكان موضعا للحب والعشق والصداقة هنا، وكتب أولى وأجمل أعماله، ومسودات معظم أعماله الأدبية، هنا، وكانت مصر، أرضها وناسها، ومثقفوها ونساؤها ورجالها، دائما، تشغل بؤرة حسّه الفني وحسّه الحياتيّ معا. ولعل من بين أسباب رحيله المبكرعنّا حسّه بالنّفْي عن مصر.

أمضى غالب دراسته الأولى فى قريته «ماعين» ثم فى مدرسة المطران، فى عمان، وتخرج منها فى ١٩٤٩.

يقول غالب :

«تعلمت الإنجليزية فى الوقت ذاته الذى تعلمت فيه العربية إذ أننى درست في مدرسة إنجليزية هي مدرسة المطران بعمان. كانت لدينا فى المدرسة مكتبة جيدة قرأت فيها معظم توفيق الحكيم والمازنى وطه حسين والزيات أما فى الإنجليزية فقرأت «جزيرة الكنز» لستيفنسون وهي رواية سحرتنى ودعتنى الى قراءة بقية أعماله. كما قرأت «كنوز الملك سليمان» وبقية أعمال المؤلف وقرأت أيضا أعمال وولتر سكوت. بعد ذلك جاءت مرحلة الرواية البوليسية وفيها كنت أقرأ يوميا رواية بوليسية أو أكثر. تعرفت بعد ذلك بقليل على الكتّاب الروس وقرأت «الجريمة والعقاب» و«أنا كارنينا» فى ترجمات إنجليزية. ذلك كله قرأته فى حدود الرابعة عشر من عمرى، وفى هذه السن حصلت حادثة كانت لها أهمية فى حياتي. اشتركت فى مباراة القصة القصيرة فى الضفتين الغربية والشرقية فنلت الجائزة الأولى. اقتنعت وأقنعنى الآخرون بأننى كاتب مهم وكان أول ما فعلت حين استلمت الجائزة، وكانت سبعة دنانير، أننى اشتريت بنطلونا طويلا، فقد كنت حتى ذلك الحين ارتدى الشورت، كما اشتريت آلة حلاقة لاستعجل نمو لحيتى وعلبة سجاير لأن الكاتب

كما كنت أتخيله لابد أن يدخن».

«هناك أمور كونت مزاجي وشخصيتي منها أنني عشت في قرية فيها قبيلتان كبيرتان إحداهما مسيحية والأخرى إسلامية وأنا وعائلتي لم نكن ننتمي إلى أي منهما. كنت أعيش داخل القرية وفي خارجها في آنٍ معا بعيداً عن العلاقات التي تصنع قيم القرية، وهذا الاغتراب واللاانتماء رافقني طيلة حياتي ربما كان هو السبب الذي منعني من الزواج لأن الزواج انتماءٌ كليّ إلى مؤسسة. المسألة الأخرى التي أثرت في حياتي كثيرا هي أنني لسببٍ لا أذكره الآن أنهيت المرحلة الابتدائية بسنواتها الأربع في سنتين فقط وكان سبَق لي أن دخلت المدرسة صغيرا فكانت النتيجة أن الفارق بيني وبين الذي يليني عمرا لا يقل عن أربع سنوات. كنت بطبيعة الحال منبوذا من الطلبة لصغر سني وعاداتي الغريبة وبينها قراءاتي لكتبٍ غير مدرسية».

وأنا مدين بالكثير مما جاء بهذا التعريف الموجز إلى كلمة أخيه الأكبر الأستاذ يعقوب هلسا في الندوة التي أقيمت تكريماً لذكرى غالب هلسا، بمؤسسة عبد الحميد شومان، بعمان، في الفترة من ٢١ إلى ٢٤ ديسمبر ١٩٩٢.

في ١٩٥٠ انتقل غالب الى لبنان، للدراسة في الجامعة الأمريكية بها، واشترك في العمل الثوري وقُبض عليه، وبدأت رحلته الأوديسية:

من سجون لبنان إلى سجون الأردن، ومن معتقله فى الأردن الي بغداد، حيث رحل مرة أخرى إلى الحدود الأردنية جبراً دون أن تتاح له حتى فرصة أن يأخذ معه حاجاته.

ثم بدأت إقامته في وطنه الثاني مصر حتى عام ١٩٧٦ حيث رحل مرة أخرى إلى بغداد، عقب رئاسته لـ «ندوة عن المخطط الأمريكى فى المنطقة العربية» نظمها فرع اتحاد الأدباء والصحافيين الفلسطينيين فى مصر، واشترك فيها محمد أحمد خلف الله، محمد عودة، لطيفة الزيات، رفعت السعيد، صلاح عيسى، لطفى الخولى، محمود المراغى، أحمد صادق سعد، فريدة النقاش، سامي منصور وحلمى شعراوى وغيرهم.

كان غالب قد انخرط في حياتنا الثقافية، شاركنا الأمجاد والمحن، حمل السلاح فى معركة قناة السويس: «ماذا أقول لمن يموت وعلى شفتيه ابتسامة، فى مثل هذه الأيام المجيدة لا يحق للمثقف الثورى أن يختبئ وراء مكتبه ويدبج المقالات الحماسية وكأنه فى قلب المعركة».

وعرف غالب سجون مصر وخاض معاركها الأدبية والثقافية والسياسية، وكان واحداً منا، لم يكن ضيفاً ولا وافدا.

قال بهاء طاهر عنه: «إن حياته ومماته لا يعبران فقط عن محنة جيل وإنما عن محنة جمود الثقافة العربية، فكل الثورات العربية

رفعت شعارات التغيير إلا أنها حرصت على أن يبقى التغيير محدودا بحدود معينة. أما غالب وجيله فأرادا تغييرا عميقا وديمقراطية كاملة وعدالة حقيقية. وهذا طريق صعب محفوف بالعقبات والمحاذير، لهذا كان طبيعيا أن يموت قبل أن تصل رسالته بكل أبعادها إلى جمهوره الحقيقى».

لم يكن غالب وحده، بشخصه، هو المنفى فى وطنه، باستمرار، بل كانت كتبه، ومسوّداتها أيضا تغوص وتطفو، فى لجج التقلبات والمطاردات: مسودة الثلث الأول من روايته «السؤال» استنقذها وهو فى طريقه من السجن الى المطار، مخطوطة «الضحك» نجت من هجوم حملة تفتيشية سُجن غالب على أثرها فى أكتوبر ١٩٦٦، وكذلك نجت رواية «البكاء علي الأطلال» لأنها كانت عن فنانة تنوى رسم غلافها، وعندما رحّل من بغداد ترك مسودة رواية «ثلاثة وجوه لبغداد» واستطاع أن يستعيدها بعد مشقة وجهود مضنية، وعند اجتياح اسرائيل لبيروت، كان غالب نفسه وروايته «سلطانة» مهدّدين، وخَلَّف المسودّة وراءه، ثم استطاع استعادتها بعد ذلك، بعد أن ضاع أحد دفاترها، فأعاد كتابته فى دمشق.

منذ ترحيله من مصر فى ١٩٧٦ عاش ثلاث سنوات فى بغداد، عمل فى صحافتها، ولكنه فرّ فعليا منها، بتدبير تذكرة عن طريق مكتب منظمة التحرير الفلسطينية فى بغداد، إلى بيروت، عن طريق

أثينا . ولكنه فى مطار أثينا فوجئ بأن عليه أن يدفع الفرق إذ حُوّلت تذكرته من الخطوط الجوية العراقية إلى طيران الشرق الأوسط، لم يكن يملك قرشاً واحدا، وبقى فى المطار ستة وثلاثين ساعة ينتظر الفرج، وهو الكاتب المرموق الذى أوشك أن يقارب الخمسين من عمره، حتى جاءه الفرج من حيث لا يحتسب، تطوع الشاب اللبنانى الذى أعاد ترتيب التذكرة ودفع الفرق من جيبه.

ولم يكن ثمة شك فى موقفه عند اجتياح الجيش الإسرائيلى بيروت، حمل السلاح، مرة أخرى، ولم يكن قد أسقطه قط، ظل دائما فى خنادق القتال الأمامية، يلتقى بالمقاتلين ويُجرى معهم اللقاءات ليبثها من إذاعة الثورة من بيروت، وعرفت أن هذا الرجل الذى كان دائم الشكوى من وعكات صحية، حقيقية أو متوهمة، كان فى الخنادق هادئا، مبتسما، ساكن الطير يقاسم المقاتلين أخطار القتال وشظفه، برضى وشجاعة لا صخبَ فيها على الإطلاق.

قال غالب عندئذ:

«كانت معركة بيروت تشير إلى مغزى خطير وهو أن بضعة آلاف من المقاتلين الذين يخوضون حرباً شعبية استطاعوا أن يوقفوا مائة وخمسين ألفَ جندى إسرائيلى مدجّجين بأحدث الأسلحة مسنودين بقوة جوية وبحرية هائلة أمام بيروت لفترة تقارب ثلاثة شهور. ولو عُمِّمَ مثال بيروت على كل المناطق التي اجتاحها الإسرائيليون

لانهزموا».

ثم رحل مع المقاتلين الفلسطينيين على ظهر إحدى البواخر إلى عدن، واستمر تجوابه الأوديسى عبر أرجاء البلاد، من عدن رحل الى أثيوبيا، ومنها إلى برلين، وأخيرا حط به الرحال فى دمشق.

هل أقدم غالب على الموت باختياره؟ هل أراد أن يموت؟

أكثر من واحد ممن عرفوه في تلك الفترة الأخيرة المضطربة من حياته، في دمشق، يميلون الى ترجيح ذلك. وفى نهاية روايته «الروائيون» نذير فاجع بذلك، وتنبؤ به.

ليس غالب ممن يرثى . وليست هذه الكلمة إلا تعريفاً - يقصر بكثير جدا عن حقه في التعريف - بصديق أحببته حبا عميقا وكاتبٍ أراه فى الصف الأول من كتّابنا . فلعل ذلك مما يعزينا عن فقدانه - وليس ثمة عزاء حقا - ومن المؤكد أن له المكانة العزيزة نفسها فى قلوب الكثير من أصدقائه ومحبيه والعارفين بفنه الجميل.

ومن المعروف أن لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالى ، فى طبعاتها الأولى :

(١) الخماسين	دار الثقافة الجديدة	القاهرة ١٩٧٥
(٢) الضحك	دار العودة	بيروت ١٩٧٩
		دون تاريخ
(٣) السؤال	ابن رشد – الفارابى	بيروت ١٩٧٩
(٤) البكاء على الاطلال	ابن خلدون	بيروت ١٩٨٠
(٥) ثلاثة وجوه لبغداد	أفاق للدراسات والنشر	قبرص ١٩٨٤
		طبعة أولى
	نجمة	الرباط ١٩٩٢
		طبعة ثانية(*)
(٦) سلطانة	دار الحقائق	بيروت ١٩٨٧
(٧) الروائيون	الزاوية	دمشق ١٩٨٨

والعالم الروائى عند غالب هلسا (١٩٣٢ – ١٩٨٩) عالم واحد، متنوع المناحى وله عمق ، لكنه محدد، متواتر القسمات ومتساوق الخصيات، يدور أساسا حول شخصية الراوى التى تأتينا أحيانا بضمير المتكلم، أو أجيانا أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعا على أنه قوى الحضور، ومركزى، وينبثق العالم الروائى منه، وهو أساسا قناع شفيف حينا وسافر أحيانا لشخصية الكاتب نفسه،

(*) وهى التى سنعود إليها فى هذه الدراسة.

بل أنه يتخذ اسمه صريحا، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه.

ويمكن ، من بين اختيارات عدة، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية، هي، دون أولويات، أولا العمل السياسي السرى الثورى غالبا وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانياً التورط الشبقى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوط والاشباع سواء، ثالثا وأخيراً ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة فى النهاية.

غالب كاتبا وشخصية روائية، سواء، هو ابن وفيّ وقادر على الافصاح، لتلك الحقبة التي زلزلت البلاد العربية جميعا تقريبا، من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الثمانينيات،حقبة الآمال المشرقة والآفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة، حقبة التفتح – لا الانفتاح – على ميادين عريضة تكاد أن تكون لانهائية من العمل والاقبال علي الحياة والعكوف علي ارساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات «كنا آنذاك نعتقد أن العالم رهن اشارتنا والتاريخ الذى عرفنا سره كنا نظن أننا نستطيع التحكم به». (الضحك – ص ١٠)، ثم الضربة الساحقة فى ١٩٦٧ والانهيار، والهزيمة فى أكثر من ميدان، وأخصها أن لم يكن أجلاها ميدان الروح الجماعية أن صح هذا التعبير، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية فى الوطن وفى النفس سواء، السقوط، والتبعية

ثم الجهد الدائب الموصول، حتى الآن، نحو لم الشعث، والنهوض، والمواجهة.

غالب ابن بار لهذه الحقبة كلها، سواء على الصعيد الشخصى أو على الصعيد النصى.

***

اتخذت «ثلاثة وجوه لبغداد» موضعا رئيسيا لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا، لا لمجرد أنها رواية بديعة وممثلة لعالم غالب هلسا الروائى فقط ، بل لأنها تكاد تكون من حيث البناء والاتساق الروائى، أكمل كتبه. ولا أعنى بالاتساق الروائى ذلك الإحكام التقليدى فى الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات المطروقة فى الرواية الواقعية حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار، وتُفرش المقدمات والمشوقات للقارئ فى البداية وتتصاعد الحبكة أو العقدة فى الذروة ثم تنفك فى النهاية على نحو يرضى فضول القارئ ويريحه ويسلمه الى نوم هنئ، تلك طريقة فى العمل الروائى أظنها قد استنفدت امكانياتها، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائى على كل هذه المواضعات أو بعضها، ويبقى مع ذلك فى عمله هذا الاتساق الذى يسرى فى جسد النص مضمرا أو فى مستوى ثان من مستويات الدلالة.

غالب هلسا، روائيا، يختص بمقدرة خارقة علي ابتعاث اللحظة،

على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكل تفصيلاتها، ايحاء وحضورا ، العين الروائية هنا صاحية كل الصحو، لاقطة لدقائق هى على صغرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجي والداخلي علي السواء، تجعل دماء الحياة تتدفق لا فى الأجسام النسائية، مثلا، بل حتي فى الثياب، والأثاث، والجو النفسى أو الطبيعى معاً. عالمه الروائى يقوم علي تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - علي خطوط هى عادة مضطردة على سننها، علي مسارات يتعذر عليك أن تجد لها نواة مركزية محركة إلا فى شخصية الراوى نفسه، تتشعب هذه المسارات، كلا علي حده، تقريبا، لكى تنتهى الى «لانهاية»، أى تصب فى بقاع تظل مفتوحة للامكانات، دون خواتيم مغلقة أو «حلول» مشبعة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا.

أما «ثلاثة وجوه لبغداد» فلعل فيها اتساقا أكبر، أو تراسلا وتناغما بين مقومات البناء الروائى أكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا. ولعل ذلك يرجع الى قصرها ووجازتها النسبية مما أتاح لها تملكا لمقوماتها لعله تراخى، أو انساب على سجية أخرى، فى الروايات الطويلة.

***

اذا سلمنا بأن غالب هلسا انما كتب نصا روائيا واحدا، فان عالمه النصى وثيق الصلة بالعالم الذى عاشه الروائى، من غير أن يكونا متطابقين، ليس فقط بمعنى تطابق الأحداث والشخوص بل بما هو أكثر من ذلك، ليس هناك سلطة للواقع المعاش على النص المكتوب، لكل حياته ولكل سياقه، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمى، بمعنى ما، التطابق.

ما أن يصبح العالم نصاً حتى يكون له سياقه المغاير فى الجوهر للسياق المستلهم منه حتى أن صحت هذه العبارة. ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة، سواء) بل بفعل العمد الروائى كله أولاً، ثم بالواقع النصى داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه، مما يضفى عليه دلالة خاصة وأخرى. وليس العمد الروائى هنا، بحال، مرادفا للتدبر أو التعمل أو القصدية السافرة بل قد يتأتى عن عمد خفى حتى عن الكاتب نفسه يدور أو يجوس فى خبايا طبقة تقع تحت الوعى (اذا صحت طبوغرافيا طبقات الوعى التى هى أساسا دينامية ومتقلّبة وليست ستاتيكية أو جيولوجية).

«الظلام، والمكان الغريب، جعلا ذلك يبدو وكأنه يحدث خارج سياق هذا العالم. جعله جديا كالطقوس، كحركة الأفلاك فى فراغ رمادى» أليس فى هذا بالضبط قوة النص؟ ومغايرته؟ فهذا المشهد الذى يدور فى سجن، أوقع أثرا - فى داخل النص - عنه فى الواقع.

ومن هنا فـان أحـد الوجوه الرئيسـية فى هـذا العالم النصى هو وجه العمل اليساري الثوري – السـرى غـالبا والعلنى أحيـانا – ومـا يلحق به على نحو حتي من عالم السجون السفلي وما يجرى عليه من عمليات قمع وقهر جسماني أو معنوى.

« لم يستعدها بالتواتر الزمني.. بل كان يستحضرها كمشاهد، يتأملها، ويعيد استرجاعها الي حد تعذيب الذات» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٦).

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائى كله لغالب هلسا، وليس فقط ما يحدث فى هذه الرواية بالذات.

إن «تعذيب الذات» هنا رد على التعذيب الذى توقعه أجهزة القمع على غالب الروائى وغالب المروى فى وقت معا.

وفى هذا العالم – كما نعرف – تختلط أمشاج المساجين – كلهم مظاليم وكلهم يردون على التعـذيب بالتعـذيب: السيـاسيـون الذين يصـمدون فى السـجن ثم تتشقق فى أرواحهم صـدوع الانهيـار فى الخـارج، والجنائيـون أو مجـرمـو القانون العادى الذين يغتـصبـون ضـحـاياهم فى السـجن اغتـصابا جنسيـا أو مـعنويا. وكـأنمـا هؤلاء الضحايا أنفسهم مشاركون بدورهم فى عمل الاغتصاب، متواطئون مع غاصبيهم، وكأنما الفريسة تدبر بل تستدعى عملية الافتراس.

«نظرة الصبى كـانت نافـذة، وقحـة، ضـاحكة. ولكن شـيـئا مـا ،

دنيئا، فيه استغاثة، نفذ منها الى غالب.. فتنة غريب تتلبس الوجه، شيء ما في انحناءة الرأس والعينين المسبلتين.. ثم تلك الحركة السريعة برأسه الي الوراء يرد خصلة من شعره الكستنائي.. الصبى يفوح جنسا وعنفا» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ١٨ و ١٩).

فهذا الصبى السجين المشبوه الذى لعله ينقل الى سجّانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين، ضحية بلا شك لكنه يرد على القهر بما عنده من أسلحة: الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاديه.

وفي مشهد مروع ومقزز ويكاد يشفي على «الجروتيسك» اذ يبتعث النص عملية اغتصاب جنسي في داخل سجن الترحيلات:

كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه وشفتاه رقيقتين، مشحونتين بحزن أنثوى، خاضع.. كان (الصبى) كامرأة تعيش حزنها في ظل حاميها. (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٩٢).

وكأنما شبق السجن هو أيضا سجن الشبق.

يظل عالم السجن مستحوذا على نص غالب هلسا حتي روايته الأخيرة «الروائيون» التى تستهل:

«شعر مصطفى بوطأة الصمت... يصغى للصمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسى».. (الروائيون - ص٣).

وكأنما السجن هو الرد الذى يكاد يكون حتميا على العمل السياسى الثورى، فما أندر ما نجد فى هذا العالم النصى مشاهد

الفـرح والأمل والاسـتـشـراف البـهـيج للانتـصـار. أليس فى هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثم الانكسار والهزيمة؟

وتتـخلل العـمل الروائى كله عند غالب مشـاهد العمل السيـاسى والثورى، وتحليلات للأوضـاع السياسية والطبقية لا فى البلاد العربية فـحـسب بل على الصـعـيد العـالمى، وهو يورد هذه التنظيـرات فى حوارات يتراوح توفيقه فى ايهامنا بأنها مقنعة، كأنه لا يهتم حقا بأن يسـبك عنـاصر الايهام فيـها، أو كـأن الروائى يقبل نتوّها عن جسد النص - هل هو نتوّ حقا؟.

***

الوجه البارز الثانى من وجوه العالم الروائى لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهمّ - بل هذا الهَوَس بالشبق، الإيروطيقية.

أزعم أن الشَبَق عند غالب ليس بهيجا أو فرحا، بل ليس تحققا، لا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أما القاعدة فهى فى تصورى ما يمكن أن أسميه «ضد - الشبق» "Antierotism" وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الايروطيقى لكى يدحض الايروطيـقـيـة، لكى يصل بهـا الى ضدهـا: الخـذلان، والفشل، والسقوط.

كأن فى هذا المسـعى ما يتساوق ويتراسل مع المشـهد السياسى

نفسه: من الأمل الى الحبوط، من التوهج والتشوف الى القتامة وما يشارف اليأس وان كان لا يتردى تماما فى هوته.

ويكفى هنا أن ننظر بسرعة الى آخر ما نشره غالب المشهد الأخير فى «الروائيون» - وهو مشهد منبئ ومتنبئ - بعد حوار قصير متشنج نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال، بأنها متاحة ومذلة باختيارها أو برغمها، «فوجئ ايهاب أنه استعاد رجولته - قالت زينب وهى تنهض من تحته «أنا سعيدة جدا» أما ايهاب - أليس قناعا آخر لغالب ؟ - فقد وضع حبتى سيناييد فى فمه وشرب كأس البراندى حتى آخره. «عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت» (الروائيون - ص ٣٩١).

لم يكن موت ايهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بذروة العشق أو غاية الشبق، الموت الذى يكاد يكون صوفيا، بل هو موت اليأس، كأنه نفض يديه من اللعبة كلها بعد أن شرب كأس حياته - كما عرفها - «حتى الآخر».

« فى تلك النشوة كانت عربدة جنسية وقحة تتجلى» (ثلاثة وجوه لبغداد - ص ٨٤).

« اللقاء الجسدى لا يوحد بين اثنين ولكنه يفصلهما، اذ يصبح كل منهما باحثا ومستجديا لمتعته الخاصة يرى فى الآخر مجرد

وسيلة» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٦٩).

«أحسست ... بجسدها يندفع بقوة نحوى وهى تطلق همهمات مختنقة ثم يرتخى فيها كل شيء ويموت..» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٢٥)

«لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٦٩)

ليس فى مشاهد الايروطيقية – وحتي التلمظ الشبقى أو الابتذال الجنسى – علاقة بالجنس مباشرة. بل العلاقة هنا دائما بشيء آخر: المشاهد الشبقية تهدف الى بحث ، أو تساؤل، أو تقرير ، أو شوق لا جسدى فى أصفى الأحوال.

أشرت الى العلاقة القوية بين القهر والجنس فى سياق تيمة الحبس، وهى علاقة تتصاعد الى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب، وارتباط العدوان والامتهان القمعى بالجنس، الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد أو الابتزاز ، وبالوحشية على كل الأحوال. تيمة الزجاجة المهشمة العنق التى تدفع فى مؤخرات الرجال لاذلالهم وحملهم على الاعتراف، تيمة متكررة، «ومع النساء يستعملون زجاجات غير مهشمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهم». (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٦٠).

وحتي فى مشهد الحفلة: «هل يضعونها الآن فى احدى تلك

الحجرات، ويضعون عصابة على عينيها، وكمامة على فمها؟ أهي ملقاة عارية على السرير مفروجة الساقين بالقوة والمحتفلون من الرجال واحدا أثر الآخر...؟ ثم سيفكون العصابة والكمامة ويضعونها بين يديه : تفضل أستاذ حبيبتك.. زوجتك» (ثلاثة وجود لبغداد – ص ٤٩)

ومن الخصائص التي تميز الفعل الجنسي عند غالب البذاءة، والحماقة، والمعابثة، والشواهد على ذلك على طول عمله الروائي ، أكثر من أن تحصى (انظر مثلا في ثلاثة وجوه لبغداد – صفحة ١٥٠).

ومن أوضح الفقرات على «ضد – الشبقية» ذلك المشهد في صفحة ١٨٤ من ثلاثة وجوه لبغداد»:

« أحاول أبعادها عني ولكن تشبثها بي يزداد. أحسست بها تطوقني بيدين يستحيل الفكاك منهما... وتندفع في العناق الذي بدأ يتخذ طابعا عنيفا وقد أصبح ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس مليء بالعنف: اسكت اسكت اسكت».

ولعل من تفريعات الحسية في هذا النص عكوفه على صنوف الطعام وهمه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته، ومازلت أزعم أن هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به الى الاستخفاء تحت قناع الاقبال والحفاوة بالطعوم والمآكل.

« أصبح اختيار الطعام معضلة حقيقية» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ٥٠)

ومع أن هذه العبارة جاءت في معرض سردٍ لحكاية أو مشهدٍ من حكاية، فلعلها في ظني تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كله، أي معضلة التشقيق في هذه الحسية العامة التي تندرج تحتها الايروطيقية، تشقيق الطعام والتلمظ به منشرحا عن وضع ثنائي ازدواجي ambivalent بين القبول والانكار في وقت معا، بين العكوف ولعزوف، في آن معا، سواء في الجنس أو في الأكل وفي الشرب.

« كنت في البداية أتناول عشائي في مطعم بساحة الطبقجلي يقدم المشويات، لحم الغنم المشوي، كلاوي، كبدة، قلوب غنم..» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٢٢).

«دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة الي الخلوة التي تدور فيها العمليات الأولية، التي تحول المواد الى وظائف. هنا، في المطبخ تتعلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصم». (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٤٢).

هنا يرتفع الروائي بالمطبخ الى مصاف فلسفيةٍ ميتافيزيقيةٍ تقريبا: العمليات الأولية، تحويل المادة الى وظيفة ، وتحطيم القشرة الصلبة للثقافة الي «جوهر» العالم!

ولكنه يعود، هذا الراوى المروى، ليقول:

«قلت لها: مشتاق لك جدا جدا. ولم أكن صادقا ، فشوقى الى الطعام كان أكبر ... كنت آكل بشهية هائلة ولكنى لا أحس للأكل طعما..» (ثلاثة وجوه لبغداد – ص ١٧٧).

***

هذه تأويلات لها ما يساندها فى النص، وقد تتاح لهذا النص تأويلات أخرى، ان كان لابد من التأويل لتعميق تذوق العمل الروائى وادراكه معه.

لكنى أظن أنه مما يفرض نفسه على القارئ فرضا ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائى وهو ما أسميه لَبْس الهوية ، والحيرة، والاختلاط، وهى التى تنتهى، كما رأينا فى نهاية «الروائيون» باختيار الموت.

ومع أن هذا الوضع الروائى الذى يترتب – كما هو واضح – عن الوضع السياسى الاجتماعى الثقافى العام فى الوطن العربى، فاننى لا أخطئ قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله، وبين غالب هلسا المواطن الانسان الرجل الذى لم يتردد يوما فى الانخراط ، بقوة، طيلة حياته، وأيا كانت اختياراته الأيديولوجية، فى معترك العمل الثورى الايجابى النشط والذى كان مثالا، أثناء اجتياح القوات الاسرائيلية لبيروت، إذ كان شعلة متقدة ومتصلة من العمل والاقدام

والشجاعة، والاستهتار الباسل بالأخطار، بهدوء يبدو كأنه لامبالاة.

سوف أرجع أساسا الي «ثلاثة وجوه لبغداد» لدعم ما أذهب اليه في الوضع الروائي الذي يقوم علي ما أسميه اللبس العميق في الهوية وفي المصير.

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هي الشخصية الرئيسية - تقوم بالدور الأساسي في الرواية، بل تدور الرواية حول محورها، ولكننا حتي النهاية تقريبا لا نعرف من هي: أهي ليلى، أم هي سهام؟ بل الأهم هنا هو أن الراوي غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة، انها تتخايل له مرة باسم ليلى ومرة باسم سهام - وليلى هذه تأتي كثيرا في روايات غالب فكأنها ابتعاث عصري حديث لليلى الأخيلية الأخرى موضع العشق الأبدي في التراث الشعري العربي، وكأنها في الوقت نفسه نفي لهذه الليلى القيسية العامرية، اذ تتقلب هويتها تحت اسم مراود آخر وبهوية مغايرة.

بل ان غالب ، الراوي المروي نفسه، يختلط اسمه على الناس، وعلى «ليلاه - سهامه» نفسها: فهو أحيانا عبّاس ، أو عبّوسي». ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه:

- «ابتعد غالب عنه متعجلا وهو يقول لنفسه: «يحمل لي كل هذه العواطف ولا يعرف حتى اسمي» (ص ٤٨).

- «قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيا: «ايه أخبار سهام؟»

«.... قاطعته بحدة: لكن أنا سهام!» (ص ٦٣ و ٦٤).

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء، أو أخطأ في النداء:

«قالت ببطء: ولكن ايه أهمية الاسم؟

قال غالب : الاسم هو كل شيء.

ولكن العبارة «ماهى أهمية الاسم؟» رسخت فى قلبه وأخذت تتوالد؟» (ص ٦٦).

المسألة عنده اذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الاسم، فالوردة هى *الوردة*، تحت أى *اسم*، فماذا فى *الاسم*؟ كما تقول جولييت (ليلى شيكسبير، أم سهامه؟)

وفى موضع آخر «أحس غالب أن ليلى - اسمها حقا وصدقا - قد عزمت أمرها... فمن خلال ذلك العناق، والعرى، والاندفاع الجسدى، وبذلك الجسد الأفعوانى المرن، المجدول بصلابة اسفنجية، عبرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هوية..» (ص٦٨).

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أى تحديد الهوية. فهل تحددت الهوية ، على اطلاقها، فى هذا العالم النصى؟ وهل تحددت هوية ليلى، واسمها، حتي اذا كان الراوى يقول لنا أن اسمها ليلى حقا وصدقا؟ أنه يعود المرة بعد المرة لكى يخلط الأسماء والهويات: «شعرت باليأس من التوصل الى رسالة أو خارطة لا اعتراض لى

عليهما» (ص ١١٠)، ولعله من الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويات المتكررة تحدث أساسا قبل مشهد الحفلة التى فى طريقه اليها «يهبط السلّم الى الدمار» ولكن التخليط يستمر أساسا فى سياق هذه الحفلة، أى فى سياق الدمار.

أليس هذا مفصحا عن الدلالة التحتية أو المضمرة للنص الغالبى؟

بل أنه يذهب الى أبعد ، وفى نطاق حلمى أو كابوسى تتوالى مشاهد انكار الوجود نفسه، وجود ليلى - سهام ، واختفاء الآثار التى تتركها، ووجود صديقه وزميله فى السكن، أيوب الذى لا ينتهى به الأمر الى الجنون فحسب، بل كأنها ينتهى الى العدم ذاته: «لا وجود لليلى؟.. ما معنى هذا ؟ لا وجود لها» (ص ١٦٤) «هل وجدت سهام أصلا» (ص ١٦٥) «هذه ليست ليلى.. لم تكن سهام» (ص ١٧٢).

فاذا كانت «ليلى - سهام» على رغم عزمها أن تبقى محددة الاسم والهوية، تظل مختلطة، بل أن وجودها نفسه يوضع/موضع السؤال، فإن شخصية أيوب تلقى مصيرا محزنا ومضحكا قليلا اذ ينقل الي المصحة العقلية فى مشهد أقرب الى ميلودراما «عربة اسمها الرغبة» ويظهر فى مشهد كابوسى غرائبى بينما العاشقان على سريره، ولا امكانية هناك لأن نحدد ما اذا كان هذا المشهد،

حتى فى سياقه النصى، واقعة أم كابوسا بحتا، ولا مجال هنا بالطبع للاشارة الى واقع خارجى، غير نصى، يروى عنه. فليس بين أيدينا إلا هذا النص المحمل بدلالاته عن الواقع، ولكنه لا يروى عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حديثة.

***

تبقى لى اشارات سريعة الى بضع خصائص فى هذا العالم الروائى الخصيب بالدلالة ، والممتع فى الوقت ذاته.

وأول هذه الخصائص فى تقديرى هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجى بالمشهد الداخلى.

فليست العين اللاقطة الذكية اليقظة، نادرة فى الرواية العربية الآن، ولكن هذه النظرة النافذة الحفية بالتفصيلات تقترن، عند غالب، باهتزازات الداخل اقترانا حميميا يكاد يكون عضويا. كما تقترن بحب مخامر ودائم بالبيئة الكونية أو الطبيعية، ليست هذه – كالمعتاد – مجرد استعارة المشهد الخارجى ليدلل أو « يرمز عن » الحالة النفسية للراوى أو لشخوص الرواية، بل هى أعمل وألصق بكثير، تصل الى ما يشبه التوحد بينهما، وتبادل الفعالية بين أقنومين فى جوهر واحد.

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج – أى مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمان أو قرى الأردن – تتجاوز بكثير مجرد

الديكور الذى يسند الدراما الداخلية ويؤطرها، هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق - كما يبدو لأول وهلة، وكأنما هى خارج سياق السرد الروائى.

لكنها هى نفسها السياق، والنسق، والدراما الداخلية، هى نفسها التى تحمل التعليق على المشاهد الداخلية، أو على الأصح هى نفسها الرؤية الداخلية. ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط ، بل انهما متداغمان، متواشجان، فكأنما المشهد الخارجى متورط فى غور الداخل، وكأنما المشهد الداخلى مرئى بحياد، فى ضوء هادئ مشاع، ويتحول المجسم العضوى الفيزيقى الى شىء غير جسدى، كما يحدث العكس، «أنا عازم على جعل العينين تنطقان ، وأن أصل الى نتائج محددة» (ص ١٠٧).

« يصبح للصوت لون، وملمس، ورائحة، لون ضباب وردى، كثيف رجراج، ضباب له ملمس جسد الطفل الطرى، المبلول، ولباب الفاكهة الناضجة، ورائحة الأرض المعشبة، وليل أريحا فى الصيف، قارورة عطر الليمون.. وهو فى داخله جنين، يعوم فى ذلك الرحم» (ص ٦٧).

وانظر ، أيضا، مشهد ، وصف الخريف والصيف والشتاء فى بغداد، فى صفحة ١٥٠، فليست هذه مشاهد مقحمة، وأجنبية عن نص هذا العالم، بل هى تقع فى صميمه اذ تنتهى الفقرة الطويلة الممتعة بأن الخريف ألغى المناطق المحايدة، وألغى كرم المقاتل

وشرفه ألا يبدو ولأول وهلة أن الكلام عن كرم المقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصيف والشتاء، هل هو مجرد نزال مع الجو وتقلباته؟ أتصور الاجابة واضحة.

وقبيل نهاية «ثلاثة وجوه لبغداد» بقليل : «كان كل شيء هادئا. الأشجار تغرق في صمت قديم، والنخيل ساكن لا تتحرك ورقة واحدة من أوراقه. والصمت، فقد انتهت جميع الأصوات. تأملت السماء. كانت رمادية - زرقاء. وفي الشرق كانت بيضاء، لامعة، فيها لمسات حمراء شفافة ورقيقة. كان هذا الجزء من السماء يقبع لامعا، ناعما، ساكنا بانتظار طلوع الشمس» (ص ١٩٨).

فهل هذا مجرد إسقاط على سماء الشرق - كما كان يحدث بشكل فج على أيدى صغار من أسموا أنفسهم «واقعيين»؟ أليس مجرد عذوبة ونفاذ المشهد نافيا لأنه مجرد اسقاط فقط ؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السلم الى الدمار؟ فى نهاية تنبؤية أخرى قبل نهاية «الروائيون»؟ هذا مشهد سماء الروح ، أيضا.

ليست هذه الرؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط، بل أننا نجد فى أوائل روايته الأولى «الخماسين» أنه دخل فى عالمه العصابى، عالم التطير والفزع، غبشة أول المساء تحط على المدينة كطيور سوداء مرتجفة. من انحناءات الشارع حيث تترصده ظلمة أشد كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق...» (ص ١٨).

(ليلى؟ منذ أول رواية؟) وفى «الضحك» أيضا).

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفو الاختيار من «الخماسين»: بدت المرئيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنها توقفت فى مكانها فجأة ، حابسة النفس والحركة، متأهبة..».

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز فى صيف بغداد المحرق (ص ٩٩ - «ثلاثة وجوه لبغداد») ، أن الوصف هنا - بمجرده - دراما كاملة.

وصحيح أن غالب الراوى - المروى لم يكن قط مشغولاً بالنظر الي سماء ميتافيزيقية ما، المشهد الخارجى - والداخلى - معا طبيعى فقط، لا يشى - فى تقديرى - بأية دلالة ميتا فيزيقية، أو غيبية، ولكنه لذلك لا يقل روحية وعمقا، بحال. والمشهد الخارجى دائما عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية - وداخل فى غور النفس - لكنه ليس رمزا أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم، ليست فى الشمس والقمر والنجوم والسحب، مثلا، دلالات دينية، ظلال المعانى الالهية منفية عن هذا العالم.

***

من الخصائص التى تميز بها الفن الروائى عند غالب ما يصح أن أسميه الواقعية الجديدة - التى تنقض وتناقض «الواقعية» التقليدية المطروقة الآن حتى حد الابتذال أحيانا.

وواضح أن البناء الروائى عنده لا ينهج منهج طرح العقدة وفكها، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغى (ولا أقول العقلانى) ولا منهج التوازن التقليدى - كما أسلفت - بين مقومات العمل الروائى.

واقعية تهزم الواقعية التقليدية بقدر من الحرية - والانثيال أحيانا كثيرة - «صفاء (الرؤية) يجعل المرئيات والمحسوسات (والانفعالات أيضا) شديدة الوضوح والتحديد» (ص١٨٩ بتصرف من عندى من «ثلاثة وجوه لبغداد) وهو ما يسمى أحيانا بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper - Realism ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضا للحلم، لا باعتباره شيئا منفصلا يحدث فى النوم أو فى اليقظة، بل داخلا فى نسيج الواقع مضفورا فيه ومقوما منه، وسواء كان تهويمات سانحة أم كوابيس جارحة أو رؤى سيريالية صراحا كما نجد فى مشهد غرائبي طويل يأتى (أيضا) قبل نهاية «ثلاثة وجوه لبغداد» حيث تأتى التفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسية تقريبا فى ضوء شديد التحديد والوضوح، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية، مما يوشك أن يقترب من تقنيات الرواية الجديدة التشيئية، تقنيات «النظرة» (صفحات ١٩٦ و ١٩٧ و١٩٨).

لكن هذه الواقعية اذن لا تتردد فى استخدام تقنيات كان قد ارتادها دوس باسوس فى عشرينيات القرن فى رواياته المعروفة ومنها: ثلاثية أمريكا، ومنتصف القرن ، أعنى تقنيات التسجيل

والتوثيق والتقارير الصحفية أو الاخبارية، وهو ما استغله غالب، باسراف ربما، فى روايته «الضحك» مثلا، وما اشتغل عليه كثيرا روائى مرموق مث صنع الله إبراهيم.

هذه واقعية – عند غالب – تأخذ من تقنيات الميلود رامية بطرف، وقد كان هاجس الميلو دراما، وجاذبيتها فى آن معا، من هموم غالب الروائية، وقد أفصح عنها إفصاحا فى داخل نسيج عمله الروائى – كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الأيديولوجي والسياسى وتحليلاته وتعليلاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية وخاصة فى مجال العمل الشيوعى داخليا كان أم دوليا.

لكن التوثيق، والميلو دراما، لم تكن عنده الا أجزاء من نسيج حىّ.

إن جسد الرواية – كجسد المرأة – «يستمد حياته وجماله واغواءه من الجسد ككل..» (ص ١٠٨ – ثلاثة وجوه لبغداد). لا من تفصيلات أجزائه.

وأخيرا فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط فى الأسطورى، فيما هو «أكبر من الحياة» كما يقال.

وعندى أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط «واقعية» بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضويا وشبقيا

ومجتمعيا، بل هى تتجاوز ذلك الى ما يقارب «الأنيما» عند يونج، فهى امرأة «كلية» ان صح هذا التعبير أنها دائما قوية، مستحوذة، مسيطرة، شامخة، ومهما كان اسمها ليلى، سهام ، سلطانه، منال، تفيدة، فهى نموذج علوىّ Arch - type.

«جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة» (ص ٦٩ - ثلاثة وجوه لبغداد) «بدا في الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوى الذى يسيطر على جسد مهدّد بالانفلات والتبعثر وفى الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوى بكل عطائه وخصبه. وكانت نعومة خضيرة تحيطها كالهالة. كدت أصرح «أحبك».. (ص ١٦٢ - ثلاثة وجوه لبغداد)

- «كانت تجلس معتدة، محتشمة.وكان احتشامها يعنى تلك السيطرة المرنة، الواثقة، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الثديين الصلبين، من تلك اللمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويين» («الخماسين» - ص ٤٨).

- «ظهرت مرة ثانية: شامخة أسطورية، شعرها، الأسود ينساب على كتفيها، صدرها معتد، حركاتها واثقة» («الضحك» - ص ٨٤)

- «من خلال قميص النوم استطعت أن أرى العنق الشامخ، والنحر الصقيل الناعم.... وعندما وقفت لتجفف وجهها تكوّر الثديان، وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكا، قويا، فيه رشاقة من ستكون

خطوتها التالية راقصة» («سلطانة» – ص ٢١٨).

– «.. بشرتها لدنة، رطبة، تتسرب منها شهوة.. لا أدرى كيف، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية، شبقية، غير مرئية» («سلطانة» – ص ٢٩٣).

– «كان وجهك.. ذلك الشحوب، ولمعة العينين الضارعتين، المعلقتين بوجهى – ... مبهظا بتلك الشهوة المحضة التى لا تعرف الحدود أو القيود.. صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء... بحثت فى كل النساء عنك، النساء وهم ، كن، وأنت، أنت الحقيقة التي لا تتكرر ، الباقية» («سلطانة» – ص ٤٦٤).

وواقع الأمر أنها حقا باقية ، ولكنها تتكرر باستمرار فى بحثه عنها، فى كل النساء هذه هى المرأة الأسطورة الواحدة المتكثرة معا. النموذج الأولى الرئيسى الذى يلهم النساء جميعا ويخضعهن لسطوته، والرجال أيضا.

ولا يتردد غالب فى أكثر من موضع أن يشير الى أن هذا النموذج كأنه حرم لا ينال ، هذه المرأة الأسطورة منيعة، وليست متاحة ولا مبذولة، لأن الشبق عنده دائما ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنه شبق كما قلت «ضد الشبق»، أنظر مثلا وليس حصرا، صفحة ٢٤٧ من «سلطانة».. «استقلتنى بلجيا بوجه عرقان، أنف منفتح بالاجهاد والغضب المكبوت، وجسد مبلل... بلجيا وكل نساء العائلة لا يخطرن فى خيالى الا مبللات».

وهل دلالة البلل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره وفى الأساطير البدائية بالأمر الخافى؟

و «شعر منكوش، ونحرها عار حتى أعلى الثديين (اللحم المبنول، اللين، العرقان، المقزز، لحم المحارم) قبلتنى بشفتين جافتين على خدى..».

هذا هو الوجه العكسى للشبق – اللاشبق ، لكنه وجه لصيق وملازم كالحواذ العصابى.

اشارات سريعة أريد أن أنهى بها هذه الدراسة الوجيزة:

منها عقيدة النص الشعبوية، إيمانه المطلق بعامة الناس، أى بغير المثقفين، الايمان الذى يتبدى فى شخصياته النسائية المتكررة التى «ترتقع» من صفوف الغمر المجهّل الى مصاف المثقفات الماركسيات اللاتى يقرأن الأدبيات الشيوعية وغيرها ويصلن الي مستويات ثقافية تكاد لا تصدق (ما أهمية الايهام المقنع التقليدى فى هذا السياق؟) ومنها ثانيا أنه اتخذ قرارا (ليس فى الرواية فقط) بأنه:

«سيعيش بين هؤلاء الناس، العمال المصريين والعراقيين الذين هم رجال حقيقيون.. وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه «لبعض الوقت، على الأقل» وسوف يبتعد عن المثقفين ابتعاده عن الوباء..»...

«وتشكلت الصورة ببطء فى ذهنه: العمل اليدوى – لم يحدده بل أخذ يحسه منذ تلك اللحظة فى ذراعيه وكتفه (هل فى ذلك ما يذكر بتولستوى الجزمجى الهاوى؟ لكن العقيدة – الحلم هنا ليست هواية)

الحجرة الصغيرة التى سوف يسكنها فى هذا الحى الشعبى. وتتنبه للحظة أنه عاش ذلك فى حى معروف، فى القاهرة، ولكن الصورة استمرت فى التشكل، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة فى حى معروف. سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة». (ص ١٤ – ثلاثة وجوه لبغداد).

***

ومنها مقدرة هذا النص على استدراج مستويات اللغة فى نسيجه، فليست الحوارات باللهجة المصرية، والعراقية، والشامية، شواهد على مهارة لغوية لا تكاد تتعثر إلا فى الأندر الأقل، فقط، بل أن هناك مستوى آخر من التعددية اللغوية التى لا انفصال لها، بداهة، عن تعددية الرؤية والدلالة، هو التراوح المحسوب – عفوا أو عمدا سواء – بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة، ولغة التقرير البارد العقلانى أو حتى التسويفى المباشر، بين لغة العشق و«هذيانه» كما يقول، ولغة النظرة التشيئية التى تشتبك وتتورط بخلجات النفس الجوانية.

***

من خصائص هذا الفن الروائى الغنى نقض التسايل العاطفى، صحوة الدائم بإزاء السقوط فى هوّة الميوعة العاطفية، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردى الذى يمكن أن يودى بالنص الى التهلهل أو الترهل، يورده موارد التهلكة. وهو يعالج احتدام النص بعدة تقنيات

منها تقنية التغريب، التدخل المباشر من الكاتب – الراوى ، اذ يضع نفسه بين النص وقارئه، يوجه الخطاب مباشرة الى القارئ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفية متسايلة ما ، مثال ذلك أن يقول النص الراوى:

« هل أنا بحاجة الي رواية تلك المعركة التى دارت بين أيوب ورجال الشرطة».

وذلك فى محاولة لنفى ونقض الايحاءات العاطفية لمشهد مماثل مؤثر ومؤس الي حد الميلودراما فى مسرحية تنيسى وليامز الشهيرة «عربة اسمها الرغبة».

ومن هذه التقنيات **سخرية الكاتب الراوى بالذات**، ومن التقرير، أو الغنائية التى سبق له أن وضعها، بكل جدية:

«قبل أن يجلس فكّر: هل يجلس ملتصقا بها، مثلما كان فى الداخل؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف، لا ينسجم مع الغابة والشعر، ولقاء عاشقين فى ضوء القمر؟» وهكذا الي آخر الفقرة فى ص ٦٢ من «ثلاثة وجوه لبغداد».

***

- هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس ، وفى تقديرى بل فى يقينى ان عالمه الروائى سيظل غنيا، ممتعا، قابلا لأكثر من تأويل، ومتجددا، لأن خصبه الروحى كبير.

فانتازيا الموت

«الاغتيال» رواية إبراهيم الحريرى

لست أزعم أننى، كما يقال، ناقد محترف. قصاراى أن أطرح بين أيديكم، بضع تأملات، بضع أفكار، تأويلا أو تأويلين لما استمتعت به حقا فى هذه الرواية القصيرة الجميلة. ومن المسلم به أن حبكة الرواية أو موضوعها أن نواتها السردية لا شأن لها بالرواية نفسها - العمل الفنى ليس حبكة أو موضوعا أو حدوته، هذه كلها أنواع من التلخيص الذى يشير إلى العمل الفنى من الخارج، ويومئ اليه دون أن يمس حقيقته.

موضوع هذه الرواية هو : عملية قتل. إنه موضوع واضح من العنوان «الاغتيال» هناك، فى الرواية، تلك المفاجأة التى تبدأ بها الصفحة الأولى عندما نعرف أن ضيفاً ما، أن طارقا مهذبا دمثا، ناعما، يطرق باب البطل الذى يروى حكايته، ليقول له إنه مكلف باغتياله. هكذا، بهدوء، وكما لو كان ذلك، كله، قضية مسلما بها، وهو نفس رد الفعل الذى يقابله به هذا المحكوم عليه بالقتل.

فى تصورى أن هذه الرواية هى، أساسا، وفى المقام الأول، رواية أفكار، أو رواية فكر، على ما فيها من شاعرية، على ما فيها من تمكن فى اللغة وفى إدارة الحوار، على ما فيها من ضربات الفنان

الواضحة. لكنها، أساسا، رواية أفكار، أو ربما رواية فكرة واحدة، والفكرة الأساسية في الرواية، هي: فكرة القتل، الاغتيال. هذه إذن ليست مما يمكن أن تسمى بالرواية - القضية. هناك فرق بين رواية تدعو الى قضية، وبين عمل فنى يطرح، في اللب منه، فكرة أساسية.

وهي ليست رواية شخصيات قطعا. ولا حتى رواية مواقف. دعك من أنها بعيدة عن تناول الجوانب الحسية أو العضوية، أو المجسمة، في الحياة.

ومهما اتخذت هذه الرواية من شخصيات أو مواقف أو علاجات حسية - وهي تفعل ذلك بالفعل، بين الحين والحين - فهي، أساساً، رواية تقوم على فكرة أساسية واحدة ، يمكن تقريرها، ببساطة، بعد أن نخلع عنها كل غواية الفن، إذا شئنا أن نقررها في جملة مسطحة، يمكن أن نقول في تقرير هذه الفكرة إننا نعيش عصر القتل. القتل المقنن، المنمط، التقنيّ. القتل الذي لا يكاد يكون قتلا نموذجيا. ولك إن شئت، أن تعتبر هذا القتل هو الاغتيال السياسي المألوف - المألوف للأسف - في هذا العصر الذي نعيش فيه، وفي كل العصور، في عالمنا الثالث، الذي نعيش ونعاني فيه، وربما في كل العوالم أيضا، الأولى والثانية والثالثة.

هذه ناحية أولى...

كما لك أن ترى فيه من ناحية ثانية، إذا شئت، القتل المنظم

اللاإنسانى، بمعنى القتل الذى لا شأن له بالفرد، أو الأفراد، بذواتهم، بل هو القتل الجماعى، القتل وفقا للاستمارة وللنموذج وللدراسة، أو القتل فى الحرب، مثلا.

أو لك، إذا أردت مرة ثالثة، أن تستشف فيه القتل الهادئ، البارد الأعصاب، الذى يكاد يكون حياديا - هذا كله مبتعث لنا فى هذه الرواية القصيرة ابتعاثا قويا وفعالاً - ذلك القتل الهادئ البارد الذى يكاد يكون حياديا سواء كان عن طريق التلوث البيئى الكونى الشامل، أو عن طريق الاستغلال والتشويه المتعمد للطبيعة، عن طريق الفساد الاجتماعى أو الكونى، أو عن طريق العطب العضوى، الذى يؤدى كما نعرف إلى الأوبئة، والسرطانات، إلى الاخفاقات الجسمانية والروحية المفضية، حتما، إلى الموت.

سوف نجد فى الرواية ما يبرر هذه الفكر وما يشير بوضوح (وربما كان ذلك بوضوح أكثر مما ينبغى قليلا) إلى هذه النواحى أو الى هذه الجوانب التى تختلف وتصب فى تيار واحد، مع ذلك، من فكرة الاغتيال أو فكرة القتل.

لكنه، على أى حال، قتل مفروض من أعلى، قتل تمليه السلطة وتحدده وتنفذه، أيا كانت هذه السلطة القاضية، التى لا راد لقضائها. وهو قتل علمى يحدده خبراء اجتماعيون ونفسيون ومتخصصون لا علاقة لهم بالمشاعر الإنسانية . ولا تكاد تقوم، فى

هذه العملية، كلها، أدنى شبهة للأحكام الخلقية المعتادة، أو للانفعال والانخراط الإنساني بما يتطلبه ذلك من عرامة في المشاعر أو اندفاع في الحس أو انطلاق مع سورة الغضب مثلا، أو ما يجرى هذا المجرى الذى نعرفه عادة والذى يرتبط بفكرة القتل، عادة .

انظر، منذ الصفحة الأولى، كيف يصف الكاتب هذا النوع من الاغتيال: «كنت قد استلمت، قبل مدة طويلة، كتابا من السلطات تعلمنى فيه أنها لم تعد ترى موجبا لبقائى حيا»، هكذا ببساطة»، وأنه «بعد التشاور، (التشاور) تقرر اغتيالى. وارفقت بالكتاب استمارة خاصة طلبت منى ملأها . وهى تتضمن أسئلة عن عمرى واسمى الكامل والأعمال التى مارستها وآخر وظيفة شغلتها وآخر راتب تقاضيته وحالتى الاجتماعية: أعزب، متزوج، مطلق، أرمل وعدد الأطفال (إن وجدوا) وهواياتي: الرياضة، المطالعة، السينما، المسرح، الموسيقا الخ...

«ثم بدأ يفد على العديد من الخبراء الاجتماعيين والنفسيين لدراسة حالتى. وعندما استفسرت قيل لى إنها الطريقة العصرية للاغتيال، وحين بدا لى أن الأمر طال أكثر مما يجب، كتبت إلى السلطات مستفسرا عما تم بشأن قضيتى، تلقيت كتابا تعلمنى فيه أن قضيتى بأيد أمينة (هى دائما بأيد أمينة). لكنها ما تزال موضع درس. وتنصحنى فيما بعد، فيما بدا لى أنه يشبه التأنيب (طبعا

التـأنيب الأبوى الحـانى.) أن أترك الأمـر للسلطات المـعنيـة، فـهى الكفيلة باختيار الشخص والوقت المناسبين لتنفيذ المهمة» (صفحة ٥ و ٦).

هكذا يبتعث الكاتب لنا ذلك القتل الغريب، الخارق، الذى يبدو لنا مع ذلك – مألوفا جدا ويوميا.

حول هذه الفكرة، إذن ، بنى الكاتب عمله القصير ، الجميل، فى خمسة فصول أو فيما يمكن أن اسميه خمسة مقاطع. وسنرى هل هناك بالفعل ما يسمى بالترابط، أو التعضى، هل هناك علاقة عضوية، أو ضرورية، أو حتمية، بين هذه الفصول الخمس التى شيدت منها القصة؟ أم أن الأمر غير ذلك.

الفـصل الأول هو فـصل «اللقـاء». وهنا، وكـمـا قـرأت لكم ذلك المقطع الأول كله تقريبا يغلف الكاتب عمله بغلاف يمكن أن أسميه غلافا فنتازيا، وعلى الطريقة الكافكاوية التقليدية أو التى أصبحت الآن تقليدية، حيث يؤخذ ذلك الخارق، المستحيل، أو شديد الغرابة، على الأقل، مأخذ المسلم به، المألوف، الذى يجرى مجرى الحياة اليومية.

هذا القاتل العلمى المحترف المؤمن بمهنته إلى حد أن هذه المهنة التى يخيل إلينا أنها بغيضة وكريهة، تصبح، فى الوقت نفسه، رسالة وقضية حياة – أو إذا شئتم، قضية موت – هذا القاتل يدخل

عالم القصة، مع كل غرابته، كأنه هو القريب، المألوف، العادى، بل الطبيعى. حتى لكأنه يتبع قانونا سواء كان وضعيا، أو حتى طبيعيا، كونيا ساريا، تتصارع له، منذ البداية على الأقل، كل الإرادات بل تسعى إلى تنفيذه كل الإرادات. هذا عن المقطع الأول.

إن اللقاء الأول مع القاتل، لا يتناول شخصية روائية. ذلك أن هذا القاتل فى تصورى ليس شخصا بل هو علامة، شفرة، رمز، وهو فى الوقت نفسه، أيضا، وأساسا، تجريد وتقرير، وليس مجرد فهم أو كشف أو تساؤل، هو تقرير، وضع للمسألة، منذ البداية (فى إطارها التخييلى) موضعاً مقررا سلفا.

وعلى الرغم من أن القاتل يقول : «الاغتيال مثل فعل الحب، عملية حميمة تتم بين شخصين ، وكلما توثقت صلة الطرفين.. بدت العملية طبيعية وأكثر إنسانية بل ومرغوبا فيها.. » (صفحة ٨) فليس فى «العملية» كما نراها أى نوع من الحميمية، أو أى شبهة قربى مع فعل الحب – إلا إذا كان الكاتب يقصد فى النهاية إلى أن فعل الحب قد أصبح هو أيضا مُعقلناً ومُعَصْرناً، و«علميا» مخططا ومدروسا وملخصا فى استمارات ونماذج جاهزة.

والشخصيات فى هذا العمل كله ليست، فى ظنى، كائنات حية. فليس هذا مطلوبا تماما فى سياق مثل هذا العمل. أتصور أن الكاتب قد قصد عمداً، إلى أن تكون شخصياته تلك شفرات بالفعل، أو

حالات، أو، إذا صح القول، تجريدات مُشخَّصة، فيما عدا، ربما، البطل، الراوية وحده، مما يضفى على هذا العمل، كله، مسحة أوتوبيوغرافية، مسحة اقتطاع من سيرة ذاتية، وبوح بما فى الذات من هواجس وما تعانيه من مضض: مجد العمل السياسى، ثم إخفاقه وحبوطه، الحكم على البطل بهذا الإحباط الخارجى من قوى القهر والقوى التى شارك البطل، نفسه، فى صنعها كذلك، ما يمكن أن تستشف منه قوى التنظيم أو الحزب، أو الجماعة التى ينتمى إليها البطل انتماءً عميقاً باتاً، رغم الإخفاقات ورغم انهيار الآمال العريضة، ورغم الخيبة وانسداد الأفق، الذى كان يبدو مفتوحا مشرقا بلا نهاية ولا حد، ثم تكشف عن ضيق خانق.

تلك، إذن، سمات وخصائص هذا البطل الراوية، الذى وحده يبدو كأنه هو الشخصية الوحيدة فى هذا العمل، المهندس، المحكم الصياغة، مع شاعريته. أما باقى الشخوص فلنقل إننى لم أجد فيها إلا تجريدات. مع استثناء جزئى لشخصية الأم، إذ أن الأم طول الوقت بالضرورة، حتى لو كانت تجريدا مشخصاً، تمثل طاقة الخلق والخصب والحنو والإبداع، شأن كل الالاهات الأمهات. هى ينبوع الأمل، والحنو. المرسَى، فى هذا العالم المضطرب اللجى. البقاء فى مواجهة قوى القتل والفناء.

أما الصديق الذى سوف يظهر فى المقطع الثالث من الرواية فهو

غير مسمى، وهو مما يذهب، أيضا، إلى تأكيد وجهة نظرى تلك، فى أننا هنا لسنا بإزاء شخصيات بل علامات، أو شفرات، أو تجريدات، فهو إذن بلا اسم، وهو الذى يشير، وربما يمثل تلك العلاقة الخارجية الملتبسة المتعددة الطبقات بين البطل وبين الجماعة التى ينتمى إليها.

هو، إذن، ليس شخصا، وإنما هو قوة. وفى العمل الفنى، هنا، فى الفصل الثالث على الأخص، هو فنيا أداة ووسيط للحوار، وللفعل النهائى، فقط، بلا ذهاب إلى أغوار شخصية أو تعمق فى بيان جوانبها أو عناية حتى برسم ملامحها، كشخصية. وذلك كله على نحو أتصور أنه مقصود وليس ناجما عن أى نوع من القصور أو الاستهانة بمحاولة رسم الضحية. فهذا الكاتب قادر بالفعل، على رسم الشخصية وعلى ابتعاثها، إذا شاء.

هو، إذن، نوع من ازورار متعمد من الكاتب، نأى مقصود عن لعبة التشخيص الروائى المألوف، وانضواء منه فى سياق تلك الفنتازيا التى أشرت إليها من البداية تلك الفنتازيا الصاحية، الهادئة، المصنوعة بإحكام يبلغ حد التصميم الهندسى الذاهب فى إتقانه إلى حد بعيد.

أما الآم، كما قلت، فهى علاقة الإبداع الحياتى والخصب، شأن كل الالاهات الأمهات، وليس ذكر الإلاهات - هنا - من قبيل

الفانتازيا النقدية من جانبي، ولا من قبيل التزيين البلاغي. لأن العمل، كما سوف نرى، يتناول أو يعالج أو يقتحم ميدان التبادل، أي العلاقة المتبادلة بين الإلهي والانسان، ويفصح، في هذا ، إفصاحا كافيا.

اللغة، عند هذا الكاتب، لغة متمرسة. من المدهش أنني احتفي، الآن، بأنه كاتب قادر على أن يقيم الجملة. فليس هذا بالقليل. هناك كتاب كبار، وعلى قدر كبير من الشهرة، ليس بمقدورهم أن يقيموا الجملة، مجرد الجملة، فهي عندهم مفككة وقلقة ولست أقصد في هذا المجال ذلك القلق المقصود بل قلق الاستهانة، أو عدم الكفاءة. القلق في الكتابة قد يكون قيمة، ووسيطا فعالا، وقد يؤدي دورا أساسياً. لكن ما نراه عند بعض هؤلاء الكبار، هو إما نوع من الجمود، أو نوع من الترهل أو نوع من التآكل في مجرد بناء الجملة. عند إبراهيم الحريري، لحسن الحظ، وهو مما يمتع القلب والعقل، نجد هذا البناء القوي المتماسك، هذا الحوار الفعال، هذا الموقف المبتعث بكلمات قصار موحية، وتلك المقدرة النادرة – كما قلت، وكما لا أني أقول المقدرة على تجنب مزالق ما يمكن أن نسميه بالأبجدية الكتابية التي يقع فيها الكثيرون من الجدد والقدامى على السواء.

***

نعود بعد ذلك إلى البناء الفني للرواية.

فإذا جئنا الى المقطع الثانى أو الفصل الثانى فإن الكاتب يلجأ الى شريط الذكريات: شريط الطفولة والصبا: العزف على الهارمونيكا، لعبة الباص الخشبى فى العيد، بينما أخته تخرج محمولة فى لفافةٍ صغيرة، خبالات ومتع الصبا، اليقظة الجنسية وأشواقها، تمرد الفتوة ضد السلطة، ضد الأوضاع الحائرة، ثم اجتياح الخوف. الخوف الخوف. «الخوف من الخوف والطموح العاجز الى بطولة مستحيلة. إلى أن تكون إنسانا من طينة خاصة، من جبلة على حدة. إلاهيا متوحدا، عصياً على الرهبة ولرغبة والضعف الإنساني. اشتراطات الآخر المتعسفة. اشتراطات الذات الأكثر تعسفا. مهما يتآكلها الخوف الإنسانى المشروع. الخوف. الخوف من الموت. الخوف من الخوف. التوق إلى البطولة. الخوف من البطولة والتمزق الداخلى بين اشتراطات الألوهة واشتراطات الإنسان، يفضى إلى جلد الذات ومقاربة الموت» (صفحة ١١).

إن شريط الذكريات، الحى، المبتعث بضربات سريعة، بخطوط نافذة، يفيد فى تقرير المفارقة أو التناقض أو المواجهة بين الحياة التى تصور بشكل تخطيطى، ولكنه لاهث وسريع الإيقاع، ونفاذ، من جانب، وما قد بدا فى الفصل الأول، وما يبدو على طول الرواية حتى فصلها الرابع، من أنه استسلام للموت والسقوط والخوف، بل أكثر، ما يبدو أنه ترحيب بالموت والسقوط.

ثم تنعقد المفارقة الفنية، أو هذا التناقض، وهذا التقارب فى الوقت نفسه. فترتفع من المستوى الفردى بين البطل - الراوية وهذا الضيف، هذا الموت، هذا المقاتل المحترف، هذه القوى الطاغية «اللاعقلانية»، إلى مستوى آخر، مستوى الجماعة. فيما يبدو أنه ترحيب جماعى من الحشد كله بالاستسلام وبالسقوط. هذا الحشد من الناس الذى يتزاحم ويتدافع طلبا للموت على أيدى هذا الضيف المهم الكريم فى مشهدٍ حيٍ لا يخلو من القوة ومن الطاقة التعبيرية.

وبعد ذلك، فماذا نفهم من ممارسة القاتل لليوجا؟ يدخل البطل فيجد هذا القاتل منقلبا على رأسه. وهو يرسم هذا المشهد بنوع خفيٍ من السخرية والتفاصيل الدقيقة من نحو أن البطل لم يصدق ما رأته عيناه فذهب يبحث عن نظارته ليتأكد من أن الذى يشهده هو بالفعل حادث حقا وصدقا. والسؤال هنا هو: هل هذا كله استطراد فى تأكيد الجانب العملى المحايد البارد، الطقسى إذا أخذنا الطقوس هنا بمعناها الآلى، الميكانيكى، المجرد، فى عملية القتل، تلك التى أشرت إليها، فى البداية، بجوانبها المتعددة؟ أو هو، ربما لمجرد الترويح أو التخفيف من ثقل المشهد، ومن ثقل الفانتازيا ومن تلك اللوعة الكامنة تحت صنعة الكتابة بإزاء تلك الجريمة المستمرة القائمة التى يكاد يبدو أنه لا حول ولا قوة لأحد على الإطلاق بإزائها، حتى الآن.

هذه الفقرة طريفة، كما أن هناك فقرات أخرى على هذا القدر من الطرافة، ولكن لك، إذا شئت، أن تتساءل عن وظيفتها وقيمتها وحتميتها الفنية في الرواية، على أي نحو فهمت فيه هذه الحتمية، سواء كانت عضوية أو بنائية أو غير ذلك.

لكن الجملة التي تأتي بعد ذلك وتثور لها، على الفور، أسئلة أخرى هامة، هي الجملة التي تهتف بها عجوز من قلب ذلك الحشد من الناس الذي يبدو كأنما هو قد استسلم للسقوط. فإذا بهذه العجوز الكليلة تهتف عندما ينشق الباب عن ضيفنا القاتل وقد «سرح شعره الأملس، ينزلق على كتفيه، حتى الأرض، برنس مغربي أبيض كنت قد اشتريته في واحدة من رحلاتي» تهتف العجوز: «ياعذراء، ياعذراء، كأنه المسيح، كأنه المسيح». (صفحة ١٧).

فإذا نظرنا إلى صفحة ٢٢، أيضا، في نفس هذا السياق فإن تلك العجوز نفسها تنهي *الفصل الثاني* كله بصرخة: «*ياعيسى الحي*، إنه المسيح، قام، قام، حقا قام، حتى جذبتها أمي إلى المدخل وصفقت عليها (وعلى الفصل الثاني كله) الباب».

ولعل هذه العلاقة بين القاتل والمسيح الذي رأته فيه تلك العجوز، أن تكون موضع حديثنا إذا أتينا إلى نهاية القصة أو إلى فصلها الخامس.

***

ينتهى الفصل الثانى بمشهد الضيوف الذين ينزلون على البطل – الضحية، فإذا بهم يتفجرون بالحياة وبشهواتها الصغيرة فى مقابل تعداد عدة الموت وحصر أدواته على نحو إحصائى بارد.

فإذا تقدمنا إلى الفصل الثالث فى بناء القصة وفى تطورها، فهوفصل الحوار وهو حوار عقلى ولكنه لا يخلو من لوعة وحرارة. لست أعنى مجرد الحوار بالقول بين البطل الراوية من ناحية وصديقه من ناحية والقاتل من ناحية ثالثة، وبما تدخلت الأم أيضا – هنا أو فى الفصل الثانى – لكنه هو الحوار أساسا بين الجانبين المتقابلين اللذين يضعهما الكاتب، طول العمل الفنى، وجها فى مقابل وجه، الحوار بين الإيمان بالحياة، التفاؤل بها، الحرص على قيمتها، من ناحية، وبين التسليم بالسقوط وعبثية النضال من أجل الحياة. وهو التقابل الذى أرهصت به نهاية الفصل السابق نفسها.

حوار، إذن، بين قوى الموت التى تهدف «إلى اجتثاث الحياة برمتها»، وبين قوى الحياة ويمثلها هذا «الصديق، هذا الرمز هذه الشفرة، كما تمثلها الأم.

هنا، أريد أن أدعو قارئى هذه الرواية إلى النظر قليلا فى هذا الفصل بالذات. فهو، فى تصورى، فصل ينحو منحى التفلسف، ولكنى لا أجد أنه يقوم على فلسفة متماسكة، هو يقوم على فكرة، يقوم على تقريرية ما، لكنى لم أجد فيه إلا سعيا نحو فهم، سعيا نحو

فلسفة، سعياً ينحو إلى التبسيط (ولا أقول السذاجة)، فى سبيل إقامة تلك المقابلة أو المواجهة التقريرية بين جانبى قضية مفترضة، يتم فيها فصل أو عزل عنصر ضرورى، جزء لا يتجزأ من كينونة واحدة متكاملة عن جزء آخر ضرورى متكامل لا ينفصل عن الجزء الأول، فصلا يكاد يكون عمديا وتخطيطيا. أعنى أن عملية القطع تلك، بين الحياة من جانب وبين الموت من جانب كأنهما عنصران منفصلان، هى المسعى الذى قام عليه ذلك الفصل كله، وهذه فى ظنى لعبة عقلية لا تخلو، على الإطلاق، من متعة، وربما كانت أساسا لعبة حوارية فقط وفيها هذه المتعة بالحوار وسط الأفكار. ولا يفتقر ذلك إلى قدر من اللوعة والحيرة والحرج. ولكن السؤال هنا - مرة أخرى - هو: هل هذا الفصل تقتضيه صنعة الحوار، فقط، أم تقتضيه حقيقة المسألة وصحة وضع القضية؟

لا أريد أن أنهى هذا الكلام عن ذلك الفصل دون أن أشير، بسرعة، إلى أن الحياة تصور هنا، كأنما هى تمتهن لأن فيها أفعالا أو وظائف بيولوجية بحتة. والمسلم به كامنا تحت هذا، هو افتراض أن هذه الوظائف البيولوجية مُهينة، أو على الأقل، ليست جديرة بالاحترام. والشواهد على ذلك كثيرة، فليست هذه مجرد افتراضات من القاتل. ذلك القاتل «العلمى» فقط، بل كأنما هى مفترضة ومسلم بها من البطل الراوية. ومن الأم أيضا، مما يدفعنا إلى القول، فى

النهاية، إنها مفترضة ومسلم بها عند الكاتب نفسه، مهما اختفى الكاتب وراء قناع شخصياته.

الحوار - أيضا - يقوم على مسلّمات خلقية أو حتى طهرانية تتعلق بافتراضات أخلاقية معينة وكامنة، ودعوني أشير إلى هذه بسرعة.

عندما تأتي هذه الجملة في الحوار بين البطل - والضيف: «هل تستحق الحياة كل هذا العناء؟ هل تستحق وعى الموت وعذاب انتظاره؟ (وهى صرخة تكاد تكون مصاحبة للإنسان على طول انسانيته) وكأنها جملة تقوم على افتراض لأحقية خلقية للحياة. أى على افتراض أن الأخلاق - أو الخلقية عامة - هى الأسمى، وهى المثال الذى ينبغى أن تطمح إليه الحياة والنموذج الذى يبرر الحياة ويعطيها أحقيتها. ولكنى أتصور أن الحياة هى التى تفترض تلك الأحقية الخلقية، وهى التى تعطيها مبرراتها. وأزعم أن الكاتب يوافق ضمنا على هذا التصور. هنا، إذن، دور ، كما يقول المناطقة، أو مغالطة فكرية.ومن ناحية أخرى ووثيقة الصلة بما سبق فإن الموت هنا - كما جاءت الإشارة إلى ذلك من قبل وكما ستتأكد بعد ذلك - يوجد فى الحقيقة مع المطلق، ومع الألوهية. وإذن فإن المطلق ليس هو النظام الخُلقى، ليس هو النسق المثالى، بل هو الموت، نقيض الحياة، مما يتضمن بالتالى أن الحياة هى أيضا ذلك الجانب الآخر،

نقيض الموت، وأن التكامل - والتناقض - هو الذى يوحد هما، وأنه ليس ثم انفصال ممكن بينهما. وإذن فإن أحقية «الحياة - الموت» هي العليا، دون حاجة إلى تبرير مفارق وعلوى.

تلك من أفكار الرواية القائمة. وقد ذكرنا الإشارات التى تربط بين هذا القاتل (الذى يمثل الموت، وهو الفناء، وهو العدوان، وهو القهر الخ). وبين المسيح. والكاتب يصور المسيح هنا بصورة خاصة جدا، وتنبع عن مفهوم شخصى جدا.

الموت هنا، يسمي بالموت - المطلق، انظر الى القاتل في غمار لجج هذا الحوار، يقول:

«عندما ينتشر الوعى بجمال السيد (السيد هو الموت)

عندما تسود الرغبة في التوحد بلا نهائيته.

عندما يدرك الجميع أنه هو (الموت) المطلق الوحيد

وأنه نسبى كل ما عداه (بغض النظر عن الفكرة،

لاحظوا معى بناء الجملة المحكم الذى أشرت إليه فى

غمار حديثى).

هل من المجحف للكاتب قليلا أن نتصور هذا الفصل كأنه مذكرة تفسيرية للقصة كلها، أو أن نتصوره لعبة حوارية لا تفتقر إلى حرارة ولا إلى شاعرية معينة. وأن كانت تعوزها، فى نظرى - الصلابة الفلسفية والتماسك الداخلي؟نعم. ذلك مجحف - قليلا - بالكاتب فهو

فصل يتجاوز مجرد تلك التوصيفات إلى وضع للقضية على أجل صورة، مع احتفاظ بتلك الفاعلية التى تخامر العمل كله.

***

الفصل الرابع، فى النهاية، أو قبل النهاية، هو فصل محاولة الأم، شفرة الخلق، شفرة الحب، شفرة الخصب والحياة، أن تقضى على القاتل: هذا الصراع المستمر بين الجانبين اللذين أشرت إليهما باستمرار – جانب الحياة وجانب الفناء، جانب الإبداع وجانب القهر والقحل.

الفصل، هنا أيضا، يقوم على مساجلة حوارية وخاصة فيما يتعلق بطرفة روائية قصصية نغرم بها جميعا – نحن جنس الروائيين – اللعب فى وصف طرائق الموت المختلفة، وممارسة الصنعة الفنية فى الإشارة إلى وسائل ووسائط هذا الموت: من الخنق إلى السم، إلى الضرب بالرصاص إلى ذلك كله، بل طرائق الموت أيضا بالحياة فى داخل إسار «الحياة» البيولوجية نفسها عندما تجرد «الحياة» من كل خصائصها وسماتها وتصبح عملية آلية وحيوانية معا رتيبة ومرعبة معا فهذه من طرائق الموت الفعلى حتى ولو كانت أنفاس الكائن لم تتوقف.

ما يمكن أن نذكركم به هنا هو حياة البقر الآلية المحسوبة والمبرمجة التى يحياها الإنسان استسلاما لقوى القهر والعدوان

والموت – تلك التى يتصدى لها الكاتب باستمرار – تمهيدا لسقوط الموت فى النهاية والقضاء عليه قضاء مبرما، كما أشار إلى ذلك بحق، فى كلمته الموجزة عن الرواية، صنع الله إبراهيم الذى أجد بينه وبين الكاتب وشائج شبه كبيرة فى البناء الروائى وحتى فى طريقة الرؤية للمجتمع وخاصة في روايته الشهيرة «اللجنة». يقول صنع الله إبراهيم، إذن، «خلال ذلك تتكشف لنا بيدٍ سحرية (وصحيح وحق أنها سحرية) حياة الحيوانات التى يراد لنا أن نعيشها والتى لا يوجد أمامنا غيرها إذا ما فكرنا فى الاستسلام».

ويلجأ إبراهيم الحريرى مثلا، هنا، إلى تصوير القاتل، أو الموت أو قوى الشر، وهو يمارس فعل الأكل البيولوجي البحت على أسلوب حيوانى بحت فيضع رأسه فى الوعاء ويرفع رأسه فإذا «قطرات الدهن والمربى ونثار البيض والجبن والنقانق تنثال من زاويتى فمه على رقبته وملابسه» على نحو مقزز وكأنه مع ذلك طقس احتفالى.

وينتهى الفصل بتحريض سافر وقوى من الأم – علامة الخصب والحياة مرة أخرى – على قتل القاتل. وبالفعل فإن الأم تستنهض البطل وتستحثه على القيام بفعل الخلاص.

ويروى البطل : «انقضضت على صدره. امتدت كفاى تطبقان على عنقه أهزه وأرجه وأنا أصرخ وأبكى وأضحك، ضغطت، ضغطت، حتى همد أخيراً». (صفحة ٥٥).

ثم تأتى مفاجأة الفانتازيا التى كأنها محسوبة (والتى كأنها، فى الواقع، متوقعة، وليست مفاجئة على الإطلاق) وموجزة وقاطعة، إذ أن القاتل المقتول، القاتل الذى تخلصنا منه، قد اختفى... فكأنه لم يقتل وكأنه لم يمت:

«نهضت عنه. جذبتنى أمى إلى الباب - ونحن نعبره (بعد أن آتيا بفعل القتل) سمعنا طقطقة وقهقهة من جهة السرير، تلفتنا معا ننتفض ذعرا. كان السرير فارغا تماما» (صفحة ٥٥).

ثم ينتهى الفصل بنغمة حنو وتعزية، نغمة حدب وترضية، من الأم الحنون التى تؤكد قيم المحبة، قيم الحياة.

***

أما الفصل الخامس فهو فصل شاعرى ومحلق، متراكب الدلالات، ولعل له أو نواته هو ما كان قد سماه الكاتب نفسه من قبل، وبعبارته «أنسنة اللاهوت»، أى وضع الالاهى، المطلق، المتعدى، المتسامى، فى إطار الإنسانى البحت، بكل ما فى الإنسانى البحت من خطايا وأوجه ضعف وتردد وحيرة.

هذا مرة أخرى يؤكد تصورنا لعقيدة الكاتب نفسه من أن الحياة هى وحدها التى تضع تبريرا لنفسها وأنه مامن تبرير خارجى عنها مفروض عليها سواء كان خلقيا أم ميتافيزيقيا (ولا فصل ممكنا بين الخلقية غير البراجماتية وبين الميتافيزيقا).

الفصل الخامس، كالمتوقع أيضا، ينتهى بالنغمة الإيجابية المفرطة الداعية إلى النضال والصمود، بل المتقتية، المترنمة، المنشدة، إنشادا، بهذه النغمة المضيئة. كما لو كان ذلك نوعا من التطهير، نوعا من تأكيد الأمل فى النهاية، بالرغم من كل قوى القهر والموت والقوى التى نصطلح على تسميتها، تسمية صحيحة، بـ «القوى المعادية للإنسان» وهو بالتأكيد أمر جيد ومطلوب ومرغوب، شريطة أن يكون مبررا من الناحية الفنية ومقنعا بصلب وجوده فى العمل الفنى.

السؤال الذى أريد أن أنهى به هذه التأملات هو سؤال قد يتعلق بالناحية الشكلية البحتة، إذا سلمنا أن هناك انفصالا للشكل عن المضمون أو للصياغة عن الدلالة، الخ.. (وليس من الممكن أن نسلم بذلك):

السؤال هو : ما هى ضرورة ومشروعية استعارة ذلك المجاز المسيحى هنا، فى هذا السياق؟

لماذا يظهر المصلوب فى نهاية الفصل الخامس؟

لماذا استخدم الرمز المسيحى؟

هل ذلك من أجل نقض هذا الرمز أم من أجل تكريسه؟

هذا المجاز، وهذا الرمز لا يؤخذ على سننه المطروقة، بل بالعكس. هذا الرمز، هذا المجاز، أو هذه الاستعارة، لصورة المسيح

المصلوب وما يترتب عليها وما يحيط بها، تؤخذ ويفاد منها لكى تحمل بعكس صوتها المألوف، القديم، الألفى. فالمصلوب هنا لا يمثل الخلاص المسيحى بأى حال من الأحوال بل إننى قد أذهب إلى أن الخلاص من المصلوب، وضده، هو المطروح.

ومن هنا، فإن القلق الذى يتأتى من هذا الإجراء الفنى المقلوب ضد نفسه، قد يكون ضرورة لدحض ابتذال تلك الاستعارة الألفية ولتجديد مضمونها على نحو فيه اقتحام لاشك فيه.

لكن ما يساورنى الشك فيه هو انتماء هذا الفصل، كله إلى جسد القصة.

إن هذا الفصل، على جماله الخاص، وقيمته الخاصة، يبدو منبت الصلة، تماما، أو الى حد كبير، على الأقل، بالقصة كلها، وكأنه تعليق أو تذييل منفصل، شاعرى، بارع، جميل ولكنه منفصل، إلى حد كبير.

ليس من حق أحد، بالطبع، أن يقترح على الكاتب شيئا، لكن هناك شبهة فى أن طول الفترة الزمنية التى نعرف أن كتابة القصة استغرقتها، قد قطع بين أجزائها أو لعل طول هذه الفترة قد وصل بين أجزاء منها، ليست بذاتها ولا لضرورتها، متصلة ومتواشجة.

سوف أغامر هنا، بأننى لا أسلم بأن البناء الفنى فى الرواية أو القصة أو القصيدة أو ما شئتم، من الضرورى أن يكون وثيق الصلة،

عضويا، مترتبا جزء منه على أجزائه السابقة، إلى ذلك مما ينتمى إلى المدرسة النقدية التى عرفناها، مثلا، فى مفهوم الوحدة العضوية فى القصيدة أو فى العمل الفنى. بل أتصور أنه من الممكن تماما للكاتب الحداثى أن يبنى عمله الفنى مع إيجاد شروح، وقطوع، وما يبدو أنه تفكك، بين أجزاء العمل الفنى نفسه. فليس مهما أن تتباعد فترات العمل، عندى على الأقل – سواء فى كتابتى أو فى تقييمى النقدى – ما دام المحور واحدا، أيا كان هذا المحور. بل إن «وحدة» العمل الفنى ليست بالضرورة شيئا مقدسا، طالما كان العمل يمتلك سر الاقتناع وسر التواجد بذاته وبالتالى سر المشروعية والأحقية.

ليس المحور فى هذه الرواية، هو البطل الراوية فقط، بل هو أيضا تلك الفكرة الأساسية، فكرة القتل الجماعى التهديد والخلاص.

ومن هنا يأتى السؤال، لأن فكرة القتل الجماعى والاغتيال التى قامت عليها الرواية، تبدو فى هذا الفصل شاحبة أو بعيدة أو على أقل تقدير فى الخلفية. وكأنما انتهى تناولها بالفعل بنهاية الفصل السابق (الرابع). وسوف أتصدى أنا للدفاع عن الكاتب ضد هذا السؤال الذى هاجمته أنا به.

قد تبدو لى هذه الرواية كأنها من نوع الأيقونة ذات الأجزاء أو الضلف أو المصاريع. وفى الرواية ما يبرر هذا التشبيه. الرواية فيها قدر كبير من التعبد لفكرة، أو على الأقل إخلاص العمل، خلوص

العمل، لهذه الفكرة الواحدة، إخلاصا أو خلوصا كاملا، مما يوحى بشبه ما بالأيقونة.

وفى الأيقونات نجد، غالبا، تلك الأيقونة الثنائية التى تقوم مصراعاها أو ضلفتاها أو جانباها أحدهما مقابل الآخر. وأتصور أن هذه الرواية، بالفعل، فيها شبه بنوع من الأيقونة الثلاثية المعروفة وأنها إذا أدمجنا فصلين منهما بالفصول الثلاثة الأخرى (إذا أعطينا لأنفسنا هذا الحق، الذى لا يمكن أن نستبحيه لأنفسنا، وإذا رأيناها على هذا النحو) فإنها يمكن أن تكون أيقونة ثلاثية، ولا مبرر فنيا للفصل الثالث الحوارى ولا للفصل الخامس التفسيرى.

مازال السؤال الذى لا رد عندى عليه ولا دفاع عندى أمامه، هو فكرة، أو استعارة أو مجاز الخلط بين الموت والقتل والعدوان والقهر وبين المسيح مهما قلبنا المجاز التقليدى المسيحى ومهما استخدمنا الإلاهي ذلك باعتباره ابن الانسان أى انسانيا أصيلا . ذلك سؤال يظل قائما.

هذه القصة، اذن، قوية الدعوة، صرخة احتجاج لاذعة ضد كل قوى الموت، صرخة رفض وإدانة لقوى القهر اللاإنسانية، صرخة مشروعة فيها نداء تحذير ملتاع وصلب، وفيها تحريض مبرر على دحض ذلك العدوان والقهر والقتل، وفيها، فى النهاية، دعاء ودعوة إلى «التحرير من الحجر الثقيل» إلى مقارعة الموت «ومصارعة البحر من جديد، من جديد».

سؤال الهوية النسوية

عند هاديا سعيد

لعل من أهم المحاور التى تدور حولها قصص هذه المجموعة «رحيل» للكاتبة هاديا سعيد، محوران أساسيان، تتشعب عنها، وتعود لتندرج تحتها عدة خصائص وسمات يهدف هذا التقديم الموجز الى بيانها، وتحليلها.

سوف أسمى المحور الأول: السؤال عن الهوية، فيما يتجاوز مجرد الركون الى «وقائع» الهوية أى فيما وراء واقع الهوية.

وأميل الى أن أعرف المحور الثانى بأنه: الانحياز الى النسوية.

مشكلة «الهوية» هى القضية الأولى التى تلح على مجمل هذه القصص، والأسئلة المؤرقة التى تلهم الخبرة الفنية كلها يمكن تلخيصها وبلورتها: من أنا؟ من أنت؟ من نحن؟ أواحد أم كُثُر؟

انشقاق الذات الفردية - والقومية - هَمٌّ مؤرق، مراود، يضرب فى نخاع التجربة الحياتية والتجربة القصصية على السواء، وحتى فى قلب لحظة الثقة - على المستوى الحياتى - أو فى صميم البنية القصصية - على المستوى الفنى - هناك دائما هذا العطب الذى لا

علاج له. إن افتقاد التناسق، وغياب التناغم وانكسار التكامل ليست فقط محور الحيرة المتصلة والسؤال المستمر على صعيد الذات التى تنطق بها الخبرة القصصية، بل أيضا وأساساً على الصعيد القومى والوطنى اذ يتناحر الأخوة فى الكفاح الفلسطينى، وتتمزق الأواصر بين الرفاق فى لبنان، وبينهم بعضهم البعض، فى الوقت الذى نجد فيه الرواية، على الاغلب، تعانى من عقابيل المرض النفسى أو الروحى أو توشك أن تذوق علقمه، ولعلنا نعود، فى موضع لاحق من هذا التقديم، الى قضية «المرض» كيف عولجت فى مجمل هذه القصص، وكيف كانت من حوافز الإلهام وراءها، أما محور الهوية المختلطة فهو – أساسا – الذى يملى البنية الفنية نفسها – على المستوى الشكلى – لهذه القصص.

ومن ثم فان الخصيصة البنائية المحورية، فى مجمل هذه الأعمال، هى قيامها على الثنائية أساسا، أى على تقابل، غير محلول، بين شخصيتين متضادتين، أو مجموعتين متضادتين من الشخوص، كما تتسم القصص بهذه الثنائية – أو التعددية التى يمكن اختزالها فى النهائية الى ازدواجية فعلية – لا فى الشخوص فحسب، بل فى تيمات القصص أو أطروحاته، بل فى النهاية، وفى العمق، تقوم هذه الثنائية فى الاختيارات الموضوعة، دون تفضيل مفصح عنه، مما يجعل للخبرة القصصية ميزة انفتاح الدلالة، وفضل

ثوران السؤال من غير ادعاء – أو فرضٍ – لحق الاجابة.

فلعل القارئ أن تستضئ له قراءته بهذا المدخل الأساسي، في تصوري، من بين مداخل أخرى.

نجد مصداق ذلك لعله أكثر سطوعا مما ينبغي ، بقليل، في قصة «ليلتان» (لعنوان القصة وحده مغزاه وهدايته). فهي ، على مستوى التبسيط قصة اختلاط الهوية بين شخصين، حازم ومحمود، يحل أحدهما محل الآخر طوعا أو اغتصابا، حقيقة أو في وهم الراوية، بالتعاقب أو بالتزامن، كلها على السواء. وهي هوية ثنائية ومختلطة في وقت معا. إن الراوية قد تزوجت حازم وأنكرت محمود، ولكنها في النهاية وطول الوقت لا تعرف أيهما هذا، وأيهما ذاك، إن الشفرة اذن لا تنفك، طول الوقت، نجد فيها تداخل المثالي والمتآمر، المعد فطرة واختيارا، على السواء، للاستشهاد، والمدبر أموره في سياق البراجماتية والنفعية، الحنون والصارم، الدافئ والبارد، الواضح القاطع والمضطرم المضطرب، أهما واحد، أهو اثنان؟ حازم محمود أم حازم ومحمود؟ مامن إجابة ممكنة أبداً في إطار البنية الدقيقة التي شادتها الكاتبة باقتدار ملحوظ، وفي غمار خبرة حياتية حارة تحتفظ بتوهجها.

(ولكي أكون واضحا وتبسيطيا فان الخبرة الحياتية عندى هي الخبرة التي تنقلها وتبتعثها وتوجدها القصة، لا شأن لي بحياة ما

غير «حياة» العمل الفنى، وما من فصلٍ ممكن بين الخبرة «الحياتية» والخبرة «القصصية» إلا على سبيل التحليل النظرى الذى لا معدى عنه).

ولولا سَرَف فى علو النغمة أحيانا، خاصة فى نهاية القصة – وهو سَرَف سوف نلقاه كثيرا – فى معرض انبعاث تلك الخبرة، خبرة ضياع الراوية أمام ثنائية الهوية بل، على الاصح، خبرة ضياعها هى نفسها فى داخل ثنائية تضرب فى ذاتها الفردية كما تضرب فى الذات القومية سواء بسواء، لكانت هذه القصة من أول أعمال الكاتبة مكانة وأقدرها على احتمال ونقل، رسالتها.

إنها الرسالة نفسها التى سوف تصدمنا فى قصة «الطائرة»، تصدمنا على أننا نتوقعها ونعرفها جميعاً فى هذه البقعة من العالم التى مازالت الأسئلة الأولى فيها مطروحة، ومعذبة: من أنا؟ من أنت؟ من نحن؟ بل أيضا وبلا انفصال: من هو؟

فمن هو ذلك الطفل الفلسطينى – أو اللبنانى، أو العربى عامة أو المشرد اللاجئ المفقود، المختلط الهوية، ذلك الذى تصرخ بنا الكاتبة – الراوية (والثنائية بينهما هنا مقصودة بل ضرورية) بل تصرخ بنفسها «إن وجوده وحده هو الذى سوف يُنقذ العالم» إذ أن الطائرة فى القصة هى البديل المُسفِر الدال عن العالم، من غير حاجة للتدليل. «هو معى دائما». «نجاتنا ستكون دوماً بسببه ومن

أجله» هذا تقرير مباشر لعقيدة الايمان (غير المبرهن عليه) بالغد الذى ستكون فيه «نجاتنا». من هو ذلك الصبى البنت الأشقر الأسمر الزنجي الأنيق الرضيع المبتلّ معفّر اليدين لاعق الشوكولاته من شفتيه؟ إنه مع تعدده، وازدواجيته هو الفيصل بين الخير والشر، بين الطائرات «الأولى» التى توصل الصغار بسرعة وأمان، والطائرات «الثانية» التى تهجم على الناس وترمى القنابل وتهرب ولكنها «تقع» فى آخر الأمر. هاهى ذى إذن: البراءة مقابل العدوان، الغد المشرق الذى فيه النجاة مقابل الحاضر الممزق الذى يتهدده الخطر المحيق والهبوط الاضطرارى والسقوط، الوجه الغض، كالحليب، وفيه الأمان والضرورة مقابل وجوه الكبار داكنة عابسة مهمومة.

ومع تقرير ذلك الإيمان بالغد، واضحا ولا لبس فيه، فان نهاية القصة تظل ملتبسة، وغامضة، ومبتورة «لن تحلق الطائرة بلا جناحيه، لن تحلق، ولن أسافر، لن ...» وتنتهى القصة على ذلك النحو، بأداة النفى المستقبلية التى تُبتَر عما سوف تنفيه بترا : «لن...». فماذا حدث؟ ماذا يحدث؟ هل سقطت الطائرة أم سقطت الراوية؟ لماذا انقطعت الجملة وابتُسِرت المسيرة؟ وليس الانقطاع مع ذلك نهائيا ومازال البتر يفتح السبيل أمام اتصالٍ محتمل. أمن الهام أن تقرر القصة «حدثيتها» تلك؟ أم أن الرسالة، بالضبط، هى فى عدم نهائية الرسالة؟

التفاصيل الكثيرة الدقيقة تدعم بنية تقوم على التعددية التى يمكن اختصارها الى ازدواجٍ قائم متصل ومفتوح، فى هذه القصة وفى مجمل عمل هذه الكاتبة على السواء.

تعتمد هذه البنية ، والرسالة، على وجازةٍ في الجملة، وخطفٍ للعبارة، ورشاقةٍ في الكلمة، دون فضولٍ وبدون حشو، فى أفضل الحالات، وخاصة فى القصص المكتوبة فى الأعوام من ١٩٨٥ و ١٩٨٦ ، حيث نجد أن النزعة «الشعرية» فى اللغة قد راقت، وتركزت، وغدت أخفى وأرهف، ومن ثم أفعل وأنفذ.

ففى «الصورة»، على سبيل المثال، وهى قصة كتبت عام ١٩٨٤ كما أثبتت الكاتبة، سوف نجد نوعا من «الشعرية» أو اللواذ بالاستعارة يكاد يشفى على الاصطناع والتعمل، انظر مثلا: «معالم الصورة قد خُدشت كأن أظافر قطة مدللة لسيدة مدللة عبثت بها» أو «نُتَف من تفاصيل تتكوم، تصبح فى ليلة بيروتية، قشة عبور» وهكذا.

فى هذه القصة الطويلة نوعاً، سوف نجد مرة أخرى قضية اختلاط الهوية والتباسها واضحة بل مقررة: «أهو صبى هذا؟ أم فتاة صغيرة؟ أهو أبى؟ أختىَ؟ صديقى؟ ابنتى؟ أم أنا؟» ولكنها ، هذه الهوية المتراكبة المستويات، تتخذ هنا ذريعة عن صورة مجهولة الهوية. تكثيف للطفولة فى مواجهة قتالٍ بين الأخوة الأعداء، أو فى قلب هذا القتال. لكن الصغير وبندقيته في نهاية التحليل هو إرهاص

مبكر لتقرير نفس الإيمان بالطفولة، أو بالغد المشرق، على نحو أكثر رومانسية، وإن شئت فهو تمجيد «للبراءة» الثورية المفتقدة المنشودة معا، وحلم بفردوسٍ قومى مفقود.

ذلك أن طول القصة النسبى كان يتطلب من الكاتبة فى هذا التاريخ المبكر نسبيا. مقدرة كبيرة على حذق تناول المستويات، وعلاج طبقات التقابل والتضامن والتناغم بين الأزمنة والهويات والتيمات والتفصيلات المتجاذبة المتنافرة معاً (وبالمناسبة جاء ذكر «نظرية النسبية» عرضاً فى القصة بينما تعنى الكاتب أو الراوية «نظرية الاحتمالات»).

يحسب للقصة على ذلك أنها نقلت إلينا مناخا حيا ومازال موجعا - على تكرار مآساويته تكراراً من شأنه أن يثلم حدتها - للحياة فى بيروت ومعسكرات اللاجئين وتناحر الجبهات الوطنية والمنظمات الناصرية واليسارية وتصدى الطفولة لذلك المناخ كله بشكل يجعل مجرد هذا التصدى بطولة وأملا - وهنا سر الرومانسية التي قد لا تكون فى كل الأحيان إدانة للخبرة - فنيا وحياتيا - بقدر ما يمكن أن تكون مسعى مؤسيا لاستعادة براءةٍ مقضيٍ عليها، ومدركٍ أنها مقضيٌّ عليها.

فى سياق تعدد مستويات الذات والواقع، أو ما أسميته على نحو عام وتقريبى قضية التباس الهوية، تتخذ قصة «هل رأيت ما رأيت؟

مكانا خاصا».

الكاتبة الراوية (ولا سبيل الى الفصل بينهما فصلا باتاً أو حتى الاقتناع بأن الشقة بينهما بعيدة) دائما ترى التكثر والاختلاط والنقائض وراء النسق، المضطرد الهادئ على سنن الحياة اليومية، وتلمس فى الظاهرى والسطحى مخادعة هشة تنطوى على عمقٍ مضطرب وشائهٍ بل قد يكون شائنا، وغير مرئى بسهولة، ولكنه قائم بإلحاح. فهذه - كما سوف تقرأ - قصة جثةٍ مجهولة الهوية، أو مختلطة الهوية مرة أخرى، ترقد ببساطة فى قاع مسبح مضئ فى بؤرة حفلة اجتماعية (مرسومة ببراعةٍ مشهودةٍ فى التفاصيل) لا يجرى فيها إلا ما يجرى فى مثل هذه المناسبات الاجتماعية الشائعة لمن لا يعرفها وقاتلة الضجر لمن يكابدها كجزء من عمله أو حياته، شأن راوية القصة.

وما من أحد يرى ما تراه الراوية.

الجثة هناك، حضورٌ لا يمكن نكرانه، ولا أحد يعيره أدنى اهتمام. على أن الكاتبة تترك هامشاً لا شك فيه يسمح لنا بأن نشك ، على الأقل، فى أن المدعوين للحفل يرون الجثة، يعرفون وجودها، ويفضلون ألا يروها وألا يعرفوها. فذلك من علامات نضج ملحوظ فى علاج تقنيات القصة الحداثية (التى أوشكت بالمناسبة أن تصبح تقنيات كلاسيكية بمعنى ما). إن الراوية فى القصة تقول «إننى فى

الخامسة والثلاثين.. أقدر أن أعلن النضج والثقة فى النضج»، وهو صحيح بالنسبة للكاتبة أيضا. (أعنى النضج وإعلانه والثقة فيه على المستوى التقني والفني معا، بطبيعة الحال). ولا معدى لنا من ذلك، إذ أن القارئ يحس بوضوح أن القصة هنا تكاد تقترب من السيرة الذاتية وإن كانت بطبيعة الحال لا تطابقها، وأن قناع الفن الشفيف أو حيلة الصنعة الحاذقة والمكشوفة معاً ينمان في الوقت نفسه عن عناصر سيرة ذاتيةٍ حتى لو كان القارئ يجهل كل شيء عن حياة الكاتبة، ذلك أن هذه العناصر تتكرر أو تتشابه من قصةٍ الى أخرى حتى ليصبح الإيحاء بالسيرة الذاتية، أو بعض معطياتها على الأقل، من القوة بحيث لا يمكن تجاهله.

من علامات النضج الفنى أيضا أن التفاصيل الدقيقة لابتعاث المشهد وخطوط الشخوص الموجزة أصبحت من المهارة بمكان، بعد نوعٍ من التقريرية والتجريدية في بعض أجزاء من القصص المبكرة. إن الكاتبة تمسك بأعنة الخبرة القصصية إمساكا وثيقا، على طول نسبى فى القصة. تعدد الشخوص وعبورها بسرعة بعد إلقاء ضوءٍ وجيزٍ وكاشفٍ عليها تقنيه مألوفة فى القص الحداثى (والكلاسيكى) ولكنها تقنية موظفة هنا بذكاء وحرفية. وحتى اللمسة العابرة يمكن أن تؤكد، هامشيا وبشكل فعال لأنه خفى أيضا، قضية اختلاط الهوية: «اقتربت من نهى.. التفتت. عفوا. ليست نهى

تشبهها».

أو في حوار عابر:

– يا آنسة..

– عفوا دكتور.

– لكنه كان شخصا آخر»

لكن البؤرة المحورية فى القصة هى، بطبيعة السياق، التباس هوية تلك الجثة التى تراها الراوية فقط ولا يراها أحد، (أو يراها الجميع ويؤثرون الصمت والتجاهل). فهل هى رجل أم امرأة؟ وهل هى فى الوقت نفسه ابتعاث مرهف ومحزن لموت أختى الراوية، الصغرى وقد ماتت بالفعل، والكبرى وقد شارفت الموت فى أنقاض غرفة نومها المضروبة بالقذائف، وموت أمها. هل هى جثة نبيل؟ أم جثة عادل؟ أم نهى أم غسان؟ تعدد الهوية هنا يمتزج بتعدد الموت. وكأننا نصل الى معادلة الهوية بالموت، وكأن القصة تقول إننا مقضى علينا، هذه هويتنا، نحن موتى، وجثة عامة شاملة لا يراها أحد أو نراها جميعا، ولا نهتم، لأنها فى النهاية جثتنا نحن الأحياء الموتى.

لكن المشكلة التقنية الحقيقية فى هذه القصة ليست هنا، انما هى فيما يمكن أن أسميه مشكلة «ضبط النغمة». وليست هذه المسألة تقديرية فقط، تماماً، أتصور أن ثمة معايير «موضوعية» أو

على الأقل يمكن التسليم بقدر من الانضباط فيما، ويمكن إرساؤها وتثبيتها في مسألة «نغمة» الخبرة الفنية - كما يمكن التسليم بها في الأداء الموسيقي على سبيل المثال.

في مثل هذا النوع من الخبرات القصصية (أو الخطاب القصصي إذا آثرت هذا المصطلح) أعنى هذه «الفانتازيات» أو «الغرائبيات» أو الخبرات التي تمت بصلةٍ الى عالم كافكاوي ما، بمعنى ممكنٍ من المعاني الكثيرة، تصبح لمشكلة «النغمة» أولوية. وقد أصبحت قصص فرانز كافكا وإدجار آلان بو من تراث الدربة على التلقى عند جمهرة عريضة من القراء، فيما آمل، ومن باب أولى عند جمهرة الكتاب الذين يطرقون هذا السبيل أو ما يقاربه. وقد لقن القارئ والكاتب كيف يمكن أن تحكى أو تنقل - أغرب الوقائع وأمعنها خيالا وشطحا في كلمات خفيضة النغمة «واقعية»، مألوفة، عادية الوقع، كأن «الواقعة المستحيلة» مما يقع في مجرى الحياة اليومية التي يصادفها كل امرئ كل لحظة دون أن تثير دهشة أو سؤالا. وعرفنا أن مثل هذه التقنية المجربة تحقق نجاحا كاملا بين يدى الكاتب الصناع.

فهذا إذن مثال ممكن على ضبط النغمة.

فاذا آثر الكاتب أن يختار طريقا آخر (مشروعا في ذاته، فليس في صنعه الفن محظورات بذاتها منزلة تنزيلا، جاهزة ومسبقة، في

تصوری، وهو طريق الإثارة، بالضغط على مفاتيح البيانو اذا صح هذا التعبير، أى باستخدام الصوت العالى، وعلامات التعجب واستشارة الدهشة بل الذهول، فهنا تصبح مشكلة ضبط النغمة أعصى وأصعب تناولا، فهل من المفيد حقا أن تراكم الكاتبة - كما فعلت فى النص المخطوط أمامى - خمس علامات تعجب بعد تطويل كلمة جثة على النحو التالى «جـ..ثـ.ـة». وليست المسألة طبعا طريقة فى هجائية الكلمة، بل فى «العلامة» التى قد تقف عائقا دون الوصول الى هدفها، أى قد تهزم نفسها.

لا أريد أن أترك قسم «أحمر وأسود» (لاحظ ثنائية التسمية) من هذه المجموعة من غير أن أشير بسرعة الى «رسالة شواف» وكما يتضح من عنوانها فهى تتخذ التقنية التقليدية: قصة على شكل رسالة، تقنية طالما استخدمت باعتبارها حيلة للاقناع والايهام الضمني، ولكنها هنا تتخذ لعكس ذلك - ومن هنا قيمتها، فليست هذه التقنية هنا تكرارا مبذولا مستهلكا بل هى قلب ذكى للمواضعة التقليدية على وجهها، عن وعن أو عن غير قصد سواء، فما من جهد أدنى جهد للإيهام بمصداقية الرسالة أو صاحبها المتوهم، وانما الخطاب كله سخرية لافتة مكشوفة ومريرة ومفضوحة بأوضاعنا القومية والاجتماعية والسياسية الى آخره، وتقريرا معكوسا للمرارة والغضب. بل تكاد أطروحة رثاءٍ للذات القومية، على شكل سخرية

تكاد تكون صبيانية أحيانا وساذجة أحيانا، فلعل الصبيانية هنا أيضا من حيل الصنعة المرهفة التى تخدم غرضها بالإغراق والمبالغة، ولعلها أن تكون تجربة اليد فى ميدان مطروق وان كان غريبا - بمعنى ما - على خبرة الكاتبة نفسها.

أما «أحمر وأسود» فلعلها تسمية سافرة وبينة عن معان معروفة، فاذا تذكرنا أن القضية القومية، وعقابيلها وهمومها ولواعجها المحرقة تختلط بمرارة وحزن يبارحان صعيد الذات ليسكنا المأوى العام الذى يكتنفنا جميعا - فى هذه البقعة من العالم على الأخص، وفى العالم كله أيضا - فلعلنا لا نخطئ أبجدية المعنى فى قسم «أحمر وأسود» من هذا الكتاب.

وسوف أوثر أن أرى فى تسم «أسود وأبيض» ثنائية أخرى، كانت قد ضربت بشرخها العميق فى القسم الأول من الكتاب (أحمر وأسود) ولكنها تتبدى هنا كأوضح ما تكون. ولعلها، هنا، ثنائية تنبع من المحور الأساسى الثانى فى الخبرة القصصية لهذه الكاتبة، محور «الانحياز للنسوية» تنبثق منه كما تمليه بنائيا ومضمونيا على السواء من غير فصل ممكن بينها بطبيعة الحال.

وصدوراً عن هذا المحور، وبفرض منه، سوف نلاحظ خصائص أسلوبية ورؤيوية متميزة عند هذه الكاتبة، أوجزها، فى الأول، أو أحصيها، بداءاة ذى بدء، ولك أن تتلمس مصداقيتها، أو غير ذلك فى

قراءتك أنت لمجمل قصص هذا الكتاب:

- أن شخصية الراوية، على طول قصص المجموعة، وخصائصها الفيزيقية والبيوجرافية والروحية، واحدة، ومتشابهة، وإن لم تكن متطابقة كل التطابق.

- إن الزاوية التى تقع منها وجهة نظر الراوية، أو رؤيتها، أو تلقيها للعالم ونقلها له، هى زاوية المرأة - الأم أساسا. ومن ثم فان «للطفل» و «للأمومة» مكانة الصدارة فى هذه الخبرة، سواء كانت هذه المكانة مقررة، سافرة، أم مضمرة خفية.

- أن «الرجل»، سواء كان أبا أم زوجا أم حبيبا أم رئيسا الى آخره، يأتى دائما فى المحل الثانى، ان لم يكن غائبا كل الغياب، مفتقدا أو مفقودا على السواء.

- أن ثم انحيازا غير مسلم به تماما على نحو جلى وإن كان قائما وكامنا، لنوع من الأيديولوجية النسوية، أى لنوع من مذهبية نصرة «المرأة»، والدعوة الى تحرير «المرأة»، وتقرير قهر «المرأة» فى مواجهة «الرجل»، هكذا بشكل عام، وعلى نحو شعورى أكثر منه عقليا، وإن كانت عوامل القهر الطبقى والاجتماعى والثقافى ليست منفية تماما فى الوعى القصصى.

- أن ثم تسليما - يكاد أن يشفى على القبول - بنوع من الطقسية النسوية تتضمن عناصر حسية وسحرية وشعبية بل تتدرج

أيضا تحت «اليومى النسوى» على نحو يكسب هذه القصص مذاقا حسيا وروحيا خاصاً، وجذاباً بالنسبة للرجال، أو بالنسبة لهذا الرجل الكاتب على الأقل.

يبدأ قسم «أسود وأبيض» بقصة «لحظة لملايين النساء»، وهى قصة وجيزة، تتوحد فيها الراوية الكاتبة بكل النساء، فى كل الأزمنة، هى قصة برحاء حرمان أم من طفلتها، بعد خيانة زوجها، وافتراقها عنه. وهذه هى التيمة التى تدور حولها معظم قصص هذه المجموعة، أو حول تنويعات لها لا تخرج بها عن جوهرها: انحياز عقلى وشعورى معا للمرأة فى مواجهة الرجل الغائب، الخائن أو المفارق باختياره أو قسراً عنه، واعتناق للطفل أو الطفلة التى تمثل الغد والأمل وتحل محل العالم كله. فالثنائية هنا تمتد من تقابل (أو تضاد) المرأة والرجل الى تقابل (أو تضاد) الناضج والطفلى، المجرب المحنك والغرير البرئ. بل إن الثنائية تعود ناكصة الى الماضى، فلا نعرف ماذا وقع، دائما ، من بين حدثين: هل غادرته أم الزوج طردها؟ هل داهمها أهلها بالخبر أم هى التى... الى آخره الى آخره.

هذه قصة نجوى، وصرخة حادة، مع أنها من القصص القلائل المروية بضمير الغائب، بل كأن اختيار الرواية عن غائبة هو نوع من التعويض التقنى لحرارة النجوى وحميميتها، فلو آثرت الراوية ضمير

المتكلم لكان ذلك، تقريبا، مما لا يطاق، لشدة لصوقه بالأحشاء. ومن ثم فالراوية هنا تشير إلى «هى» لا اسم لها، ولكن طفلتها هى المسماة المعرفة، المحددة، بل تمتد الثنائية الى نهاية القصة لتضعنا أمام مجموعة من الاختيارات، مثناة كلها، مختزلة كلها الى «همزة» الاستفهام و «أم» التخيير. ولكن نداء هذه الأم المتحشرج باسم طفلتها فيه صرخة النجاة فى الوقت نفسه إذ تتماهى الأم مع كل النساء، «وأغمضت عينيها على ملايين النساء».

لست أحتاج أن أشير الى تفصيلات لعلها تأتى طبيعية (وإن كانت مفاجئة) لأنها نابعة عن حساسية أنثوية، ولعلها تحتاج من كاتبٍ رجلٍ الى قدر من الخيال وقدر من التماهى ليس متاحا بسهولة، وذلك فى سياق تلك الدقائق من الخبرة النسوية، بالأمومة، حملا وميلاداً وتنشئة ورعاية وشوقاً ولصوقا، مما لا يختبره بالحس وبالبدن وبالحشا إلا النساء (والمقولة الشائعة أن نصف الخبرة الانسانية، النصف النسوى، غير مكتوب، لأن نصف الإنسانية، المرأة، ليس هو النصف الذى يضع ويصنع معايير الثقافة، ومن ثم الأدب، وإن كانت فى الأدب استثناءات، باهرة ومتواترة، من تلك المقولة).

ما من حاجة بى إلا أن أعود فأذكر القارئ بفقرات فى قصص «أحمر وأسود» من قبيل فقرةٍ عن الغيرة النسوية وفقرة أخرى عن

أدوات الزينة، وجمل دالة فى خبرة العشق، والمضاجعة، فى قصة «ليلتان» وكلها لا تكاد تصدر - بهذه العفوية وهذا الحذق معا - إلا عن كاتبةٍ امرأةٍ واعيةٍ بصنعتها وقادرة على التحرر من أسر مواضعات عتيقة.

بل أن ذلك هو ما يسلمنا الى «وجهة النظر» التى تكاد تسود قصص هذا الكتاب سيادة كاملة، والتى لا تكاد الراوية - الكاتبة أن ترى شيئا ولا حدثاً ولا شخصاً إلا من زاويتها، وأعنى بذلك، كما هو واضح، وجهة النظر القصصية للمرأة - الأم، فى مواجهة الرجل الغائب أو المغيب، وبالالتصاق مع الطفل (أو الطفلة) القوى الحضور.

ولعل ذلك يتضح، بشكل قادرٍ وممتع، فى قصص مثل «طعم الغربة حلو» وغيرها من قسم «أبيض وأخضر» الذى تطغى فيه حساسية - بل حسية - أنثوية عالية.

بل إن ذلك يعود بى مرة أخرى إلى مشكلة «ضبط النغمة» لكى يدفعنى إلى أن اتساءل، أحيانا: هل علو النغمة، هل الإغراق التعبيرى، هل سرف الحدة فى الصياغة، كلها، من خاصيات هذه الحساسية - أو الحسية - الأنثوية؟

(أم أن مجرد وضع السؤال، على هذا النحو، هو وقود لهذه الحساسية نفسها، وتسويغ لهذا الانحياز النسوى نفسه، باعتبار أنه

لا يصدر إلا عن «عصبية» أو عن «انحياز» رجولي؟ هذه هي بعض مآزق إثارة هذه القضية، أصلا).

أما «وصلت الرسالة أخيراً» المكتوبة عام ١٩٨١، فلعلها، مع «الموتات الاربعة» من أولى قصص هذا الكتاب من حيث تاريخ الكتابة، فهي قصة متداخلة عن هجران الزوج زوجته - مرة أخرى وأخرى بلا انتهاء - وانفصال الطفلة عن أمها. والطريف أن اسم الزوج يذكر هنا لأول وآخر مرة، فالسنة المتبعة تقنيا هنا هو إغفال اسم الزوج عادة، إلا اذا اقترن واختلط والتبس.

لعل من علامات الخبرة المبكرة - في هذه القصة - أن «سها» الطفلة المنتزعة من أمها، تتوحد، على نحو شفاف، مع القدس، مع الجبهة، ومع الوطن.

تقنية القصة تقنية طموح، والتداخل بين الخطابات والأزمنة والضمائر يكسبها تعقدا، وكان من شأنه أن يكسبها ثراء. وهو ما نلحظه في القصص المبكرة لهذه الكاتبة، أما في قصصها الأخير فهناك إدراك جلي للقوانين التي تحدد الخبرة، ومن ثم انجاز أكبر في السيطرة عليها.

كما أن النزعة «الشعرية» المبكرة مازالت هنا لها وجودها المثقل: «وجناحي اللذين ينبتان في الليالي الكئيبة فأحلق صاخبة...» أو ... «في أيام كان يصيرني العذراء وفي أيام يجعلني مجدلية..»

.... إلى آخره إلى آخره أو «أميرة نائمة، سندريللا مسحورة، قطر ندى تتنظرين.. هأنا لا أسقط إلا دمعة تقول أحبك» إلى آخره إلى آخره.

قد يعن للذهن أن تسمية الزوج باسمه، ووجوده، وقيامه بدور قصصى، تقنية تخالف القاعدة التى تستنها الخبرة القصصية لهذه الكاتبة. وقد يبدو ذلك صحيحا لأول وهلة، ولكن وجود هذا الرجل عبر التذكر، وليس مباشرة - بطبيعة الحال، اذ أن الحديث أو الرواية تأتى بضمير المتكلم المؤنث - يدفع بالرجل على الفور الى خلفية المشهد، ويغيب عنه الضوء الذى تحركه الراوية فقط، ولا يحركه الرجل، وحتى لو لاح أنه يقوم بالفعل، على نحو ايجابى ، فليس ذلك صحيحا إلا على مستوى رواية الحدث عن لسان الراوية، وليس عن طريق «الحدثية» المباشرة.. فما زال الرجل، فى الواقع القصصى، إذن، غائبا. أو على الأقل، يقع فى الظل كثيرا.

لعل مشكلة اختلاط الهوية قد لا تكون المشكلة الأولى فى هذه القصة ولكنها مازالت مشكلة قائمة، ومشاراً إليها بوضوح: «أأنا داخل المغارة (مغارة الذاكرة) أم خارجها؟ ومن هى هذه التى تروى لك كل هذا؟».

فى قصة «شمس» تتخذ الكاتبة - الراوية لهجة تقترب من الحيادية، والإيجاز ، والحكى المتجرد عن الانفعال والتورط، على

نسق الحكى التقليدى الخفيف النغمة، بل المستخف بالأحداث. (وهى أحداث فاجعة) وتشير الكاتبة - الراوية، وقد أكدت ذاتها باعتبارها كاتبة، فتكلمت مرتين على الأقل عن «قصة سابقة لها، وهى تحدثنا مباشرة بضمير المتكلم المؤنث متجهة بالخطاب المباشر الينا» حدثتكم.. اتمنى أن تكونوا..» وتلك مرة أخرى تقنية مجربة، وتكاد تكون مستهلكة، فهل هى هنا أيضا، مستخدمة لكى تهزم نفسها بنفسها، وتقلب المسألة على وجهها، فيستحيل الاستخفاف، والخفة، الى ناقلٍ للاستبشاع والتفجع؟ ويكون الفرار من الحدة المأساوية عن طريق انكارها أسلوبيا؟.

ثنائية الموضوعة أو التيمة التى يقوم عليها بناء قصة «شمس» ثنائية تدعو للتأمل، فى سياق ما أسلفناه عن الحسية الأنثوية. فالثنائية هنا تقع بين عملية أو أكثر من عملية تعذيب تقع على مناضل (غير محدد الهوية) فى السجن، وعملية ولادة. والكاتبة هنا شديدة البراعة فى ضفر عناصر هذه الثنائية بدقائقها الحسية الملموسة، بل أتصور أن براعتها تشط بها، قرب النهاية، الى نوع من الفانتازيا، أو فانتازيا التشويه، عندما تزاوج بين قوس الحديد الذى يستخدمه الطبيب فى تسهيل الولادة، وبين «ملقط الحديد (الذى) أخرجوا لسانى (به) - رأيت فوقه كل العناوين والأسماء».

علينا أن نستشف، بوضوح، من كل تفصيلات الحساسية

الأنثوية التى تزخر بها قصص هذا الكتاب عامة، أن الكاتبة قد انفصلت تماما عن تقاليد الكتابة النسوية، أو تقاليد الكتابة عن النسوية، فى مجمل الأدب العربى حتى سنوات قليلة ماضية وحتى الآن فى قطاعات كبيرة منه، فليست المرأة هنا «شيئا» أو «موضوعا» مطروحا لشهوات رجولية أو لأحلام رجولية رومانتيكية على السواء، وليست فى المقابل وثنا أو موضوعاً للمحظور، للطابو، للتقديس الذى يخفى - بالطبع - رعب نزعة التدنيس فى وقت معا. بل الكاتبة تتناول معطيات جسدها (وروحها الكامن) باعتبارها خبرتها المعاشة، وخبرة جنسها اليومية، بما فيه مما قد يبدو شائنها أو «قبيحا» أو «مبتذلا»، بل بما فيه مما يتناقض مع مسلمات شائعة عن نبل الأمومة وقداستها مثلا، حيث نرى الأمومة هنا عبئا ومسئولية وعلاقة ليست معطاة سلفا ولا جاهزة مسبقا، و«المرأة» هنا - كما تعيش حياتها وجسدها ومرضها وأشواقها وقلقها الخ - ليست ميثولوجية، ولاشاعرية، بل واقعة إنسانية معقدة ومتراكبة. شأنها شأن «الرجل» ببساطة. فاذا كانت ملامحها الاجتماعية والطبقية معروفة ومقررة فان ذلك لا ينفى قدرا من التجريدية فى المعالجة.

أما قصة «الموتات الأربعة» فهى مرة أخرى قصة تطمح الى الكثير، فلها مزية ذلك، وجزاؤه.

القصة مبنية على نص الصوفى العظيم ابن عربى عن ألوان

الميتات الأربع التي توردها الكاتبة في ختام قصتها. ولا يملك القارئ إلا أن يحس نوعا من قصدية التركيب المتدبر بين نصين متفارقين، نص القصة من ناحية ونص ابن عربي من ناحية أخرى. ولا مفر من ذلك، فما أبعد البون بين الخبرة الصوفية وبين خبرة هذه القصص. وليس نص ابن عربي هنا إلا ترصيعا بليغا، أو هامشا بعيدا عن المتن،. ولم تحاول الكاتبة، بجدية، ولم يكن قصدها، قصصيا، في ظني، أن تصل الى أي اعتناق حقيقي لميتات ابن عربي الأربع، بل إن التجافي بين الخطاب القصصي، السيريالي قليلا، المتأثر بتقاليد الفانتازيا القصصية أساسا، وبين الخطاب الصوفي، يصل الى حد التفارق والانفصام التام.

القصة، في حدودها، تنحو منحى سيرياليا قليلا، وتقوم على انفصام بنيوي بين أربع «ميتات» أو أربع حالات قصصية، يضرب العطب فيها جميعا بدرجات متفاوتة، وتشي جميعا بعطب قومي متغلغل شأن العطب الذاتي سواء بسواء.

ونتيجة للبناء القائم على الانفصام الذي يخدم رسالة القصة بلا شك وينقلها بقوة، فان الكاتبة تتخلى هنا عن جهد الإيهام القصصي، وتسوق الشرائح الأربع دون أن تعنى كثيرا بربط الأواصر بينها. ولكن الكاتبة تعود الى نفسها والى همها الحق عندما تكتب، على لسان الراوية، الى بنتها: «مأساتك التاريخية هي مأساتي ولن ترثي

منى سواها. ويحق لنا أن نفهم ذلك على أن ميراثها ليس فقط هو ميراث الانفصام والعطب القومى، بل هو أيضا ميراث تاريخى للمرأة التى توضع موضع القهر، والفصل، والتمييز فى داخل ذلك الميراث القومى نفسه الذى تتخلله وتغشو فيه نفس الآفات.

أما القصة الأخيرة من قسم «أسود وأبيض» فهى حكاية عن مشاكل التعليم، والنشر، والإعلام، وعن القضايا النسائية أيضا، وهى حكاية هذه الهموم الاجتماعية والقومية والنسوية مرة أخرى بأسلوب القناع القصصى الشفيف الذى لا يكاد يقوم فى مواجهة التقرير المباشر وقرب التناول فى الطرح لهذه القضايا التى تلقى إلينا بمادتها الخام تقريبا دون تصنيع أو صوغ قصصى، إلا بما لا يكاد يبرر انتماء العمل الى الجنس أو النوع القصصى.

لست أزعم أن ثم مواصفات جاهزة أو مسبقة أو مقننة لهذا الجنس الدقيق المرهف المراوغ، جنس القصة القصيرة، ومهما تكاثرت التقنينات والتنظيرات فلست أرانى مقتنعا - كل الاقتناع - إلا بمقدرة الفنان القصاص على أن يبرر - بقانونه الخاص - انتماء عمله لهذا الجنس، حتى اذا سلمنا بأن ثم ضرورة لتبرير هذا الانتماء أو أن هناك ضرورة ما لذلك الانتماء نفسه.

قد لا تكون فى القصة أحداث بارزة أو كبيرة أو هامة على الاطلاق فلا ينتقص ذلك من «قصصيتها» أو من «أدبيتها»، اذا

نجحت الكتابة فى أن تجعل من الهواجس والمشاعر وخلجات الروح، مثلا، بل من دقائق المشهد الخارجية الصامتة، أحداثا لها كل ما للأحداث الخارجية من إفصاح ودرامية ووقع وتعقد. فللإحالة الى الواقع إمكانيات شتى، بل تكاد تكون غير محصورة مسبقا. «والواقع» مفهوم شديد الغنى، شديد التقلب، شديد التجدد، وقابل لأن يشتمل على كل شيء.

وباعتبارى قد مارست وعانيت هذه الكتابة القصصية، تمتعت وشقيت بها، أهمتنى وأرقتنى وأسعدتنى ومازالت تقض مضجعى، حرفيا، فلست أظن أن هذه الضرورة للتبرير أو للانتماء قائمة فعلا إلا فى حدود التحليل النقدى وفى سبيل المعاونة والمشاركة فى التلقى. وليس ذلك على كل حال، بالقليل. ولكنه لا يدعو أحدا الى سطوة الأحكام القاضية. وفى هذه القصص بالذات ما يثير مثل هذا التساؤل وما يحفزنا - للمرة الألف - إلى أن نعيد طرح هذا التساؤل. أعنى أن الكاتبة ذات مزاج حداثى أساسا، وأنها بجرأة، وأحيانا بتهور، تخرج على مواضعات القص التشيخوفى أو الموباسانى، وتأخذ بما شاعت من أطراف التقنيات الحداثية، وطرفا، لكى تخدم قصدها الفنى. (وليس التهور هنا مدانا فنياً فى كل الأحوال بل هو عندى منشود وضرورى أحيانا).

فاذا عدنا الى أبجدية المعنى مرة أخرى فى تسمية هذا القسم

«أسود وأبيض» فهل نكون قد بعدنا عن الجادة جدا إذا تصورنا أن الثنائية هنا هى بين أسود الرجل وأبيض المرأة، أو بين أسود القهر والعطب وأبيض الاحتمال والمجاهدة، وهكذا مما يجرى فى هذا المجرى؟.

أما قسم «أبيض وأخضر» فانه هو الأدخل، عميقاً، فيما أسميه بسياق الحسية الأنثوية، أو الحساسية النسوية، فهذه قصص مخطوطة بريشة امرأة تعرف تماما عالم المرأة وتستطيع أن تبتعثه بتفضيلاته المختارة بعناية والمنقولة برهافة وذكاء.

وهى هنا تبتدى فى أحسن حالاتها كتابة: العبارات القصيرة الخاطفة، الجمل الرشيقة الدالة دون فضول، الرؤية المرهفة للدقائق المطلوبة والضرورية معا، وأخيرا تلك القيمة الصعبة التى أسلفت الإشارة اليها، قيمة «ضبط النغمة».

فى قصة «هل أخبرها» ما يكاد يشفى على الكاريكاتير من تصوير للرجل كنموذج للخيانة والكذب والدون جوانية، وللمرأة الزوجة الواثقة الطيبة كنموذج لفرط بيض النية ونصوع الصفحة. فكأن الأجدر بهذه القصة أن تدخل فى نطاق قسم «أبيض وأسود» ، أما فى «رباعى» فسوف نجد «الثنائية» على أجلى نحو، الراوية ومحمود فى الواقع وثنائى آخر فى شاشة التليفزيون، الثنائى الواقعى معا فى مشاكل الواقع والثنائى المتخايل على الشاشة يمر بأوهام التضليل

الرومانتيكى المقصود من الأجهزة الإعلامية للتعتيم على الواقع. وهكذا نجد يد السخرية الواضحة، بالاضافة الى ثنائية جدلية أخرى تنتمى الى عالم ذكريات الراوية حيث تم تمام الخيانة العاطفية – وربما القومية – ولقيت خيانة «حازم» جزاءها المرسوم.

القصص الخمس التى تندرج فى هذا القسم ما تزال تحيل الى الواقع القومى الفاجع، شأن كل قصص هذه الكاتبة بلا استثناء فيما يبدو، ولكن الإحالة هنا مرهفة وتكاد تكون خفية، تبدو كأنها هى عرضية وثانوية، ذلك مكر الفن الحميد. فاذا كانت مشكلة التباس الهوية، وثنائية البنية أو ازدواجية التيمة، ووحدة شخصية الراوية، ووجهة نظرها الأمومية النسوية مازالت هى المحاور الرئيسية فى هذا القسم الأخير شأنه فى ذلك شأن الأقسام الأخرى، فان ثم ملمحا لعله يندرج – أيضا – تحت تلك «الحسية النسوية» التى تتميز بها المرأة فى بلادنا، وهو ملمح ربما نرى بعض إرهاصاته فى القصص الأولى ولكنه هنا يتقدم الى مكانة بارزة وملفتة حقا: أعنى بذلك ما يمكن أن أسميه التسليم بالطقسية السحرية، أو قبول الخرافة الشعبية، تسليما وقبولا قد يفترقان عن الايمان والاعتقاد، لكنهما يقتربان جدا من الامتثال بل الانخراط.

سوف نجد أن الطقسية السحرية التى تلوذ بها الراوية، عن اختيارٍ أو عن انسياق سواء، انما تهدف فى النهاية الى عودة الرجل

الغائب، فكأن الكاتبة، بدورها هذه المرة، تمارس ذلك الطقس لكى تستعيد به ذلك الغائب أبدا - الرجل - الى عالم كتابتها، ولا عودة ممكنة حتى الآن بحكم العلاقات المتحكمة فى بنية الخبرة القصصية نفسها، وكأن الرجل الطيب الوحيد فى ذلك العالم هو الرجل الميت أو الرجل المفقود، ذلك بعض ما أعنى عندما أشير الى الأيديولوجية النسوية الكامنة وغير المعترف بها صراحة وأن كانت مضمرة بل قوية الاضمار فى هذه الخبرة القصصية كلها: إدانة كاملة للرجل، وتمجيد كامل للطفل أو للطفولة، وبينها تحيا هذه الراوية حياة الهوية الملتبسة، التى يتخللها عطب أساسى ما، مأساوى، ومؤسٍ معا، المرأة وحدها هى الكيان أو الكينونة أو الحضور الحق بما فيه من جيشان التناقضات وتجادلها.

إن العلاقة بين الطقسية النسوية وبين الطقسية السحرية قد تكون وثيقة ولكنهما فى نهاية الأمر مختلفان. أعنى بالطقسية النسوية ما يتبدى على طول هذه القصص، فى الكتاب كله، من احتفاء بما هو المرأة على وجه التخصيص: روتين الماكياج وأدواته ووسائله، الملابس النسوية وما يتصل بها، الحمل والولادة، والرضاعة والعناية بالطفل وبعض نواحي المضاجعة والإيروطيقية الأنثوية، مثلا، لكل ذلك طقوسه وشعائره التي تعرفها المرأة ولا يكاد الرجل أن يلم بها إلا من الخارج أو عن طريق الخيال أو الإبدال أو التقمص.

فـإذا كـانت تلك الطقـسيـة لهـا مـثل هذه السطوة فى الـخـبـرة القصصية هنا فليس بمستغرب أن يكون لطقسية الخرافة الشعبية حضور بارز فى هذه الخبرة، وهو بالطبع حضور لا يمكن فصله عن حس المـرارة القـومـيـة والخـذلان ومـا يقـارب اليـأس على صـعـيـد الطموحات القومية، بل لا يمكن فصله أيضا – ومن هنا براعة حدس الكاتبة – عن ذلك الحس بالعطب والمرض والفساد الجسماني – ومن ثم الروحي – الذي يشيع فى تلك القصص بل يكون مقوما بنائيا رئيسيا فيها.

لكن تلك الطقسية كلها ليست شعائر مقفلة على ذاتها، ونهائية. انه لمما يضئ هذه القصص، بالضبط، امكانية تفتح الدلالات وخاصة فى نهايات القصص، فإذا أعاد القارئ النظر فى خواتيم هذه القصص لوجد ، بسهولة، أنها ليست مختومة حقا، ولا مقضيا عليها بالنهايات المحكمة والمحكومة، بل هى نهايات كأنها الفواتح والبدايات من جديد، معلقة، ومن ثم فليست مسدودة أمام الأمل، مهما كان بصيصه بعيدا.

توهمات خيرى عبد الجواد

رؤى فيما وراء الواقع

مستلهمة من التراث الشعبى

يواصل خيرى عبد الجواد مغامرته فى فن القص الحداثى، مقتفيا آثار الموروث الشعبى فى الحكى، ويثير «كتاب التوهمات»(١) هنا مسائل تتصل أوثق صلة بما أثاره كتابه الأول «حكايات الديب رماح»، ولعل أولى هذه المسائل هى علاقة النصوص القصصية المعاصرة والحداثية بالحكاية أو الحدوتة أو السيرة الشعبية، وربما، على الأصح، بشكل معين من هذا التراث وصل الينا الآن عن طريق كتب السيرة الشعبية من نوع سيرة الظاهر بيبرس، أو سيف بن ذى يزن أو التغريبة الهلالية أو غيرها.

ومما له أهمية فى هذا المجال أن هذه السير والحكايات متوارثة شفاهيا عن طريق الرواة أو شعراء الربابة الذين لم نعاصرهم بل تقطرت حكاياتهم ومأثوراتهم الينا بعد أن عرفنا النسخ أولا ثم الطباعة.

واذا تناولنا بسرعة هذه السير الشعبية - شأن معظم الفولكلور - فلا مفر من أن نلاحظ على الفور أن حيوية وحرارة ومباشرة الاتصال بين الراوى الشفاهى وبين جمهوره المحدود المعين

الملامس – اذا صح هذا التعبير – قد افتقدت الآن، وان مجرد طبع هذه الروايات الشفاهية قد أصابها – بالضرورة – بنوع من التجميد، والقولبة، والثبات.

أصبحت الفجوة قائمة ولا عبور لها بين «الراوى» الذى أصبح الآن مطبوعا على صفحات الكتاب – أيا كان نوع الكتاب – وبين جمهوره الذى أصبح الآن قارئا وحيداً تمر صلته بهذا «الراوى – الكتاب» عبر عملية بصرية أولا ، ذهنية وشعورية بعد ذلك أو مع ذلك، مما يدخل تغييرات جوهرية، في تقديرى، على عملية الخلق الابداعى، وعلى عملية التلقى أيضا، ولا فصل ممكنا بينهما على أى حال.

هل افتقاد الصلة المباشرة الحميمة بين الراوى الشفاهى وحلقته الملامسة له، يسقط مشروعية أو أحقية اتخاذ فن القصص المعاصر هذا الشكل، مع التسليم بأن التواصل هنا مع تقاليد الموروث الشعبى يتم عبر درجتين على الأقل: درجة استدعاء حضور الراوى الذى لا مفر من التنميط والتثبيت فيه، عن طريق الكتاب أو عن طريق الكتابة، ثم الدرجة الأصلية لوجود هذا الراوى مباشرة ، بكل ما فى وجوده الأصلي من عفوية – مهما كانت محكومة – وحرارة وطواعية لمقتضيات اللحظة وتقلبات التلقى؟

هذا الكتاب اذن سعى للاجابة على هذا السؤال.

وتقديرى أن الكتاب يجيب – بجدارة ومهما كانت ملاحظاتنا عليه

- على هذا السؤال، بالايجاب.

نعم. أحقية فن القص الحداثى فى هذا التراث - كما يبرهن هذا الكتاب، وغيره بلا شك - واردة ، بل هى شائقة ومثيرة للمتعة والاهتمام.

لعل المسألة الثانية التى يثيرها هذا الكتاب - أو هذه الرواية - تتعلق به وحده، أى لا تنبع من المسألة العامة الأولى: علاقة القصة الحداثية بالتراث الشعبى. وأعنى بها ما يمكن أن نسميه التيمة الأساسية فى هذه الرواية: تيمة الموت، والتيمة المتصلة بها اتصالا عضويا: تيمة الأم أساسا، ثم المرأة المحبوبة - هى أيضا تفريعة على الأم المحرمة المحظورة ، مرة أخرى - والموت الذى يضرب هذه القامة أو هذا النموذج الرئيسى "Archtype" ويغيبه. ومؤدى ذلك أن الموت هنا تحريم نهائى لا رجعة فيه، وحظر يكمل اغلاق حرمانية الطابو. وبمعنى آخر فان الموت هنا يحل المعضلة الأوديبية الشهيرة على نحو آخر، بخلاف الحل التقليدى الفرويدى الذى يتمثل فى قتل الأب وحيازة الأم. هذا حل وصلت اليه المأثورات الشعبية المصرية، حل فاجع ومأساوى لكنه نهائى. وليس العقاب هنا هو أن يسمل أوديب عينيه جزاء وفاقا لإثمه العظيم وحبه المحظور، بل أن يحل الموت فيعاقب أوديب، الذى نجد اسمه الآن وهنا «جمال» عبر عبد الجواد، عقابا صارما لكنه يخلو من التشوه والفساد الذى نجده

فى الأسطورة اليونانية الغربية.

هل أجد فى هذه الرواية – وربما فى كل المأثور الشعبى – بصيرة بهذا الموقف الأوديبى وبالحل الذى اهتدت اليه العبقرية الشعبية المصرية؟ واهتدى اليه هذا الكاتب الشاب عبر هواه المشبوب بالمأثورات الشعبية المصرية؟

***

على أن ما يلفت نظرى، كذلك، أن اتخاذ تشكيل الحكى الشعبى فى فن القص الحداثى يؤدى فى تقديرى الى نتيجة قد تبدو مفاجئة.

إن الموضوعة الأساسية هنا هى الموت، فقدان أمينة الأم الحبيبة أولاً، وفقدان الحبيبة المحرمة توحة فى حكاية سعيد فرجانى، وتونه الجميلة فى حكاية عزين، ولو أن القص جرى على مألوفه عن طريق السارد العالم بكل شىء، أو السارد المشارك الذى يبوح بما خبره بنفسه ورآه بعينه، لما سلم القص من نغمة عاطفية أو نغمة شجن، أى من التورط فى الانفعال بإزاء هذا الفقدان الفاجع بطبيعته.

لكن اتخاذ صيغ الراوى الشعبى، وتأطير القص بقوالبه المعروفة: يا سادة يا كرام، صلوا على النبى نبى عربى لم بعد نوره نور.. أو نبدأ بالقول – أنا وأنتم نصلى على طه الرسول، أو حكاية غريبة وأمور مطرية عجيبة ، فانتبهوا.. أو فاسمعوا.. وهكذا، هذا كله يؤدى مرة أخرى الى وضع درجة أخرى من التغريب. ليس هنا التوحد

المفترض بين السارد وموضوعه من ناحية، وبينه والمتلقى من ناحية أخرى، وهو المصطلح الذى يجرى عليه فن القص كما نعرفه استلهاما للشكل الغربى، بل هنا دائما فجوة بين الراوى والسادة السامعين الكرام - أى القارئ هنا والآن.. مما يوقع السرد كله فى بعد آخر، غير عاطفى وغير انفعالى وغير مستسرٍ ولا يهدف الى ادراج القارئ فى حبائله الخفية دون أن ينتبه، هنا على العكس نوع من النظر الى السرد من الخارج، والاعتبار به، والاتعاظ بحكمته والاندهاش لغرائبيته، وهو من شيم الحكى الشعبى ولكن القص الحداثى يتجاوز ذلك - مدركا أو غير مدرك لهذا التجاوز، على السواء - ويخطو خطوة أبعد اذ يتخذ صيغة القوالب التراثية الشفاهية يتحصن بها ضد الوقوع فى قوالب السرد المألوف الواقعى.

ذلك أن تحت هذه «القوالب» المأخوذة من التراث هناك على الأقل تياران يهضبان بتدفق منعش: أولا هناك حيوية مكبوتة مستفيدة من انجازات فن القصة الحداثية، هناك دفقات من الروع، واستخلاص تقنيات الوصف المتمهل الدقيق لتفصيلات موحية - هذه لم يعرفها الحكى الشعبى الذى ينزع أساسا الى التعميم واستخلاص الحكمة الى حد التجريد أحيانا دون أن يقف على الجزئيات الدالة كما يقف القصص الحديث.

وهناك ثانيا ابتعاث الغرائبي والأسطوري، ليس فقط في هيئته البريئة الخام الأولى التي يعرفها الحكي الشعبي للادهاش والاستعبار، المفروض في الحكي الشعبي أن يقبل الخارق العجيب على أنه واقع فعلا، حادث فعلا على المستوى الأول المباشر، لا مساءلة فيه، هو مجاور لليومي العادي.

أما هنا - وفي القص الحداثي - فان الخارق يكتسي دائما دلالة أخرى، ذلك أن الحساسية الحديثة كلها تتضمن ادراكا ثقافيا بأن هناك اليومي المألوف الواقعي، وان هناك الأسطوري أو الخرافي أو ما وراء الواقعي، لا يجاور الواقعي ولا يحاذيه ولا يساويه كما كان في الماضي، بل يجاوزه ويدل عليه أي يحمله دلاله ما، معنى ما، ويضفي على الواقع نفسه بعدا آخر.

ومن هنا فان استخدام قوالب أو لغة الحكي الشعبي ليس مجرد استعارة أو اقحام أو ترصيع أو زخرف أجنبي معجب ومطرب: أتصور أننا قد وجدنا له وظيفتين على الأقل الأولى هي الوظيفة التي تقارب ولكن لا تطابق التغريب البريختي الشهير، بازاء تيمة أو موضوعة هي بطبيعتها أدعى الى التورط العاطفي أو حتى الطرطشة العاطفية: تيمة موت وفقدان الأم الحبيبة، أو الحبيبة الأمومية، دون أن يفقد القص مع ذلك حرارة المواجهة بل والتأسي.

والوظيفة الثانية هي اضفاء دلالة ما وراء الواقعي على الحدث

اليومى الجارى مجرى المألوف والمعتاد، بحيث تفضى لغة الحكى الشعبى الى رؤى - وتوهمات - تجاوز الواقع وتؤوله.

«وكل من له نبى يصلى عليه».

انظر السماحة والتفتح فى المأثور الشعبى فى هذه العبارة القالبية وغيرها مبثوثة بحذق واستبصار على طول الرواية وعرضها، ولكن المهم هنا هو ما قد أسميه - ربما - تداخل اللغات وتداخل السياقات.

ليست المسألة هنا مجرد تناص بل هو أكثر، فى تقديرى، هو نوع من التداغم بين مختلف اللغات والسياقات، موفق فى معظمه، وربما شابه خلل أو عطب فى بعض الأحيان.

ومن الممكن أن نتبين أولا اللغات التالية فى هذه الرواية:

١ - لغة الحكي الشفاهى الشعبى على نحو ما أسفلت.

٢ - لغة حكى المأثور الشعبى المكتوب، على نحو ما يذكرنا النص بألف ليلة وليلة وسير أبو زيد الهلالى وغيرها.

٣ - لغة مستلهمة من القرآن الكريم، وايراد آيات منه بالنص.

٤ - عبارة أو أكثر من النصوص المسيحية المكرسة.

٥ - لغة أهزوجة الأطفال الشعبية.

٦ - لغة الموال أو الغناء الشعبى أو الدور .

٧ - لغة العديد وترانيم الجناز.

٨ – وأخيرا لغة القص المعاصر.

ليس من الصعب أن نتبين بعض هذه اللغات فى أساليب القص المعاصر، لكن اللافت للنظر فى «كتاب التوهمات» هو تداخل هذه اللغات – فى الآن عينه ودون انفصال – وتداخل السياقات أو الطاقات التى تحملها هذه اللغات، معا.

ويتكون نسيج الكتاب بل يقوم تشكيله أساسا على هذا التداخل – التناغم – التداغم.

أورد هنا بعض الأمثلة على هذا النسق، ومنذ استفتاح الكتاب نجد أن السارد الذى توهم أنه منشد ربابة يبتعث الموتى أحياء يتحلقون حوله كما يحيط السواد بالبياض، أو النيل بالبلاد ويقول «بعد مدحى فى جمال محمد اصغوا لكلامى عن وجوه أخيار، ثم أخذت وقد أصابنى الوجد أقص قصة موتاى وهم كثر.. وكلما ذكرت اسما من الأسماء انتفضت الأرض وانشقت عنه حيا يسعى، فسبحان محيى العظام وهى رميم..» فى هذا السياق الغرائبى يذكر لنا هذا السارد أنه ذكر أصحاب الطفولة ومنهم «سعيد فرجانى الذى مات كافرا بانتحاره .. ولمحت فى العيون أسى ورجاء ولسان حالهم يقول لى: لا تتوقف أرجوك، استمر فى غنائك كى نحيا»(٢).. الى آخره.

فهنا لغتان وسياقان: الشعبى والمعاصر، الغرائبى واليومى.

وهو مـا ينطبق، بقـوة، على عـبـارة من نوع: «ومـالى لا أبسط حكاياتى كل البسط، بل أدعها مغلولة بالايجاز»(٣). هنا ذلك العكوف من النص على نفسه والاهتمام الحداثى من النص بالنص نفسه، أنه لا يدع الحكاية تجرى على سننها كما فى المـأثور الشعبى، وهو أيضا لا يقتصر على الصيغة العصرية فى القصص، بل هو يهتم بوصف منهجه فى القص ويقوله لنا منذ البداية: منهج لا يقوم على الإسهاب ولا على الاقتضاب.

ومن قبيل «تداخل اللغات – السياقات» ما يكون هيكل الرواية كله من تداخل بين سياق الرؤيا والحلم والفانتازيا والسيرة على الربابة من ناحية وسياق الحياة اليومية الذى نجد فيه حكيم المصحة والعربة الواقفة أمام البيت والشغل فى المعمار وتربية الكتاكيت وحب بنت الجيران وهكذا.

تأتى أهزوجة الأطفال فى هذه السياقات، بلا اقتحام «قلت: نامى يا أمى فى هدوء فقد وصلنا لحضرة الحكيم: واحد اتنين سـرجى مرجى انت حيكم ولا تمرجى، أنا حكيم الصحية، العيانة اديها حقنة والمسكينة اديها لقمة بدى أزورك يا نبى ياللى بلادك بعيدة فيها أحمد وحميدة، حميدة ولدت ولد، سمته عبد الصمد، مشته ع المشاية، خطفت راسه الحداية ، حد يابد ياراس القرد انت ولد ولا بنت».

تعمدت أن أورد هذا النص كاملا لكى أشير الى مسألة تشتت التشكيلات الحداثية فى القص، ظاهريا، وأنها ليست استعارات من حداثات الغرب كما يقال، وهاهى ذى النصوص الشعبية مثل هذا النص وغيره كثير تشى ببرهان قاطع على أن هذه التشكيلات هى من صميم حساسيتنا ومن قلب تراثنا.

انظر كذلك استلهام النص لآى من القرآن الكريم والحديث الشريف، في سياق مغاير سواء كان معاصرا أو مأثورا:

«لكن أمي عاندتني، هى التى لم تقل لى أف من قبل ولا نهرتنى، وصاحبتنى فى الدنيا معروفا. كان صوتها يسمع على مسيرة يوم، ودخلت مرحلة السكون الموحش.... ووقف أحباب أمى لوداعها فى الشارع الذى عاشت فيه من السنين ثلاثين مما تعدون وخرجت منه بيضاء من غير سوء[٤]. وبعد ذلك بقليل : «أمي الآن هادئة تماما، لا تنطق عن الهوى بعض التقلصات الخفيفة على الشفة السفلى.. ابتسامتها ناضرة، الى ربها ناظرة، حين بلغت أمى التراقى وقيل من راق، وظننت أنه الفراق، والتفت الساق بالساق قالت اليوم الى ربى المساق، ثم قالت أولى لى فأولى، ثم أولى لى فأولى، أن أصدق وأزكى.. وقالت هذا جلبابى تصدقوا به على روحى..» وهكذا[٥] .

وفى صفحة (٩٤) نجد تداخلا بين نص مشهور لعلى محمود طه غناه محمد عبد الوهاب مع تداخل طفيف : «قلت والنشوة تسرى فى

لسـانى» ثم يأتـى شـعـر تقليـدى ومـوال تقليدى وعـبـارات قـالبـيـة من التراث المحكى.

ثم انظر تداخل العـامـيـة والفـصـحـى أو المـفـصـحـة ودخـول لغـة الحواديت وسياقـها فى لغة الحياة اليومية المعاصـرة وسياقها، بـعد ذلك بصـفـحـة واحدة : «المكان: بيتنا الحجرتين وعفشة مياه وصـالة، والأحـوال حـال من ينتظرون عـشـاء تـأخـر كـثـيـرا. واحك لنا يا أم - أحكى لكم يا نن عين امكم، ولما قابلها وكان الشرر يطق من عينيها والأفـاعى تلعب على شفتيهـا قـال لهـا السـلام عليك أمنا الغولة، فلما قرأ عليهـا السـلام نظرت اليه فى حسرة ونطقت بعد أن ذرفت عبر: لولا سلامك سبق كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك، ثم انهـا أرضـعـتـه من لبنها شربت من بزى اليمين صـرت كولدى أمين، شربت من بزى الشـمـال صـرت كمـا ولدى هـلال» ثم يأتى بعد ذلك مـبـاشـرة عنوان فـرعى - تقطيع نصى «كـوم الضـبـع - ٣٠ كم » تتلوه بقـيـة الحكاية «خـرجت من كـوم الضـبـع وانا بنت بنوت وكان صـدرى لم يطلع بعد، فى بولاق الدكرور خدمت على ثمانية أطفال وأب، وصـرت أعامل كما تعامل امرأة أب، ذقت من المرار مقدارين حتى جئتم الى..» وهكذا.

هل هناك تشتت أو فاصل بين حكاية أمنا الغولة التى تبنت رجلها وأرضـعته من «بزهـا اليمين وبزهـا الشـمـال» وبين الفتاة التى لم يطلع لها صـدر بعد ومع ذلك كانت أمـا لأبنائها وأبناء امرأة زوجـها الأولى؟

أليس هناك هذا التساوق الذى أشرت اليه فى أول هذا الحديث بين «أمنا الغولة» الأسطورية التى تتردد أصداؤها فى كل الحكايات الشعبية وفى المعتقدات الدينية البدائية والمتطورة أيضا، هذه القامة الكبرى، النموذج الرئيسى، وبين أمينة الأم المحبوبة التى تحظر على الابن المحب حظرا نهائيا بمجرد واقعة موتها؟

وتداخل أو تناغم السياقات اللغات يأتى بعد ذلك باستمرار، بل هو النغمة الرئيسية فى الرواية: فى سياق مشهد القيامة يأتى ذكر احضار شهادة الموت الخضراء ثم رؤيا الشيخ الضبعى الفانتازية ولغة التعديد وترانيم الجنازة: ياما القبر يقولك ياختى. يا مرحبا اللى جيتى.. وحياة شبابك لا دويك وابليكى هو الحكيم قال ايه.. حكيم الندامة ياختى .. هو الحكيم قال ايه عطانى دوا ياختى ماجيتشى عليه.. يادايم هو الدايم.. لا دايم غير الله.. جرت الخشبة تكاد تطير، بل طارت فجرت الناس وراءها ورأى البعض الشيخ عبد الله الضبعى يتقدم الجنازة فتهللوا وكبروا وتعجبوا من ذلك. أمسك عبد الصبور ماسح الأحذية بيد الرجال وكونوا حلقة كبيرة أمام النعش، أخذوا يسيرون بظهورهم للأمام يتمايلون ويقرأون: وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا...» اقتربوا من جامع جدى الكبير، الطريق مسدود بالناس والعربات. ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا يا

خرابى يا عين امك ياختى قواريرا من فضـة قدروها تقديرا أخذنا نخلع أحذيتنا ونتسابق فى دخول الجامع».. الى آخره الى آخره[٦] .

وانظر دخول اللغة المسيحية في سياق مغاير ومتآزر معا، في صفحة (٢٧) من الرواية: «قال الأسطى خليل: لا تذكر علينا ذنوب الأولين، لتقدمنا مراحمك سريعا لأننا قد تذللنا جدا، أعنا ياالله خلاصنا من أجل مجد اسمك ونجنا واغفر خطايانا من أجل اسمك فبأى آلاء ربكما تكذبان مرحبا بالزائرين - الباجور - محافظة المنوفية، تهادت العربة لحظة اجتياز كشك المرور.. فخرج شرطى يحمل كشافا فى يده نظر الينا وأشار أن سيروا بالسلام فرفع بشفتيه: يحيى العظام وهى رميم قلت: أنى يحيى الله أمى بعد موتها، لكنى تأسفت فى قلبى. فاذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان.. قال أخى..» الى آخره الى آخره[٧] .

تتداخل لغة رؤيا الملاك والشاشة السينمائية أيضا[٨] كما تدخل لغة الدور أو الموال عندما اقترب عبد الجواد فى غمار تغريبته من المزلقان، ووقف عند الناصية التى تأتى منها العربات: «ارتكن على سور، وردد دورا كان يحفظه: كفاية يازمان بزيادة معادية خلتنى حيران مع دا وديه كمثل غرقان مش طايل معدية..»[٩].

***

ليس «التوهمى، بداهة، كالوهم.

التوهم فعل ارادى يهدف الى تخطى الواقع، بفعل قصدى، الى مملكة الوهم والفانتازيا. لكن هذه الرواية التى تقوم على التداخل والتمازج والاندماج يفضى فيها «فعل التوهم» الى رؤى «الأوهام»، أى يتطور قصد التوهم، إراديا، الى ابتعاث الوهم كأنما على غير ارادة. وتؤدى «إرادة» الخروج من أسار الواقع الى الدخول فى واقع أرحب وأدل.

إن الواقع اليومى الاجتماعى له حضور قوى هنا ، واقع الكد والضنك والعمل الكادح ومجالدة القهر الاجتماعى: قهر السلطة التقليدية فى مؤسسة الزواج اذ تتزوج الأم وهى طفلة بعد برجل لا تحبه، يكبرها بسنوات عدة (ص ١٤) وله من امرأة أخرى ثمانية أطفال، و«مرار» هذه الأم الزوجة فى «بيت من حجرتين وعفشة مياه وصالة» وقد تأخر العشاء كثيرا، وكفاح عبد الجواد، الأب فى شغل المعمار، تقلبات الحياة اليومية وتصاريفها، كل ذلك هو الأرضية الراسخة التى تقوم عليها أبنية روائية تدخل أجواء الفانتازيا المستلهمة دائما من التراث الشعبى - وعلى الأخص من التراث المتعلق بطقوس الموت ومشاهد القبر وحساب الملكين وتفسير اسم عزرائيل.

ومن هذه «التوهمات - الأوهام» معا يمكن أن نتبين:

١ - رؤيا السبع حمامات والجمل والبركة السوداء والتمساح،

فهذه مفردات رؤيا الأم التى ترهص بموتها، مستلهمة من مأثورة تفسيرات الأحلام ومن حكايات ألف ليلة وليلة معا: «الحمامة الواحدة من بين السبع حمامات خضراء تنزل وحدها وتشير الى بيتى فى مساء وصباح، ورأيت جمل المنايا نخ قدام بابنا، أخذنى على ظهره المشوم وراح(١٠)..» الى آخر هذه الفانتازيا - الرؤيا.

٢ - رؤيا مولانا الضبعى راكبا البراق، وعباته منسوجة من ماء البحر(١١) ، حول جنود لا ترى ، يسقى أولاد أمينة شربة لا يظمأن بعدها أبدا، ويهون عليهم الفراق.

٣ - رؤيا المرأة ذات الثدى الواحد والعين فى منتصف الرأس تملأ البلاص طلعت للأم أمينة ونادتها تعالى يا أمينة لحضن أمك - وكانت تشبهها ونادتها أن ضعى البلاص على راسى ياضناى.

هذه مرة أخرى صورة الأم الغولة النداهة - الإلاهة كالى الغضوب الملتهمة فى التراث الهندى - الأم المغوية الداعية الى الوقوع فى التهلكة، تختفى بمجرد أن تهرب منها الفريسة الضحية موضع الاغراء.

٤ - تأتى بعد ذلك مباشرة رؤيا الشيخ الضبعى الذى تحول الى ريح دخلت أول ما دخلت الى صدرها الصغير فتكور وانتفض لها ثديان.. واحمر وجهها الأبيض الشارب حليب الشمس واخضرت عيناها بلون البرسيم... وصار يمشى فى بدنها فيرسمه رسما يسر

الناظرين.. ثم رجع الى النهر كما جاء منه.. وضمها فى عباءته الماء.. وأمدها بألف من أتباعه ازدوادوا مائتين زفوها وهم يحملونها حتى باب المستقر(١٢).

مولانا الضبعي هو مبدأ الذكورة والاخصاب وهو الذى يصحب الأم أمينة فى كل مراحل ميلادها ونضجها وموتها، وكأنه روح قدس يرفرف على الرواية وعلى الأم، بل هو موضوع غرامها اذ قالت: «والليل لا أنام الليل وبسببه غرامك يا سيد كوم الضبع» (ص ٥٥). بل يرفرف مولانا الضبعي ويكاد يلهم كل عمل خيرى عبد الجواد الروائي، فقد جاء أولا فى «حكايات الديب رماح» وهو يظل يسرى فى كل الجسد الروائى لهذا الكاتب.

٥ - رؤيا الجدة خضرة اذ يحضر لها زوجها الميت - يأكلان سويا ويشربان معا وكان يجيئها كل ليلة بعد أن تنام الخلق، ويظل معها حتى آذان الفجر، وماتت فقط حينما ذهبت الى الترب وجلست فى انتظار عفيفى فلم يطلع لها(١٣) .

وكأن عفيفي صورة أخرى من مولانا الضبعي، أو كأنه روح الـ «كا» المصرية القديمة التى هى قرين للحى ومتحدة بالميت.

٦ - مشهد تجهيز الأم، ورؤيا المغسلة اذ تسمع ترتيل القرآن من غير مقرئ داخل الغرفة وترى يد الأم الميتة تمتد لتستر العورة، ثم ترى أولئك الذين يرتدون بياضا فى بياض فتكلمهم بلسان عربى

فصيح ويجهزونها بينما رائحة المسك والعنبر تتضوع[١٤] .

٧ - ثم حكاية الملحّد الشيخ عطا الله جاد الرب اذ دخل القبر ليجهز اللحد فوجده جاهزا نظيفا ومندى بالمسك والزعفران وفى داخل القبر أصوات تقرأ: تبارك الذى بيده الملك وهو على كل شيء قدير، وترتفع جثة الأم بعد ذلك وتطير وتستقر فى لحدها، وتعدل الجثة نفسها وحدها ناحية القبلة، وروح بيته يرمح كما يرمح فحل الجمل بعد أن كان لا يقدر على السير وحده خطوة واحدة ومن يومها لم يدخل المرض جسد الشيخ عطا الله جاد الرب[١٥] . وهو تنويع على حكاية مأثورة تتردد كثيراً فى سير الأولياء وأهل الله والصالحين.

٨ - وهناك توهم مشهد القبر وحساب الملكين والثعبان كأنه الفيل العظيم.

٩ - وأخيرا نجد فانتازيا العمال - وهو اللسان فى الموروث الشعبى - اذ يقال إن الميت يفنى إلا لسانه الذى يتيبس ويصبح مدببا كسن الابرة اذا لمسه إنسان يموت فى الحال. «صلوا على من يشفع فيكم» حفار القبور الذى يرى موته بعينيه - كما رآه أكثر من واحد من شخوص الرواية - وهى تنويع على القوة غير المنظورة التى تدفع الرجل الى موته دون أن يملك لها ردا[١٦] .

هذه إذن تسعة توهمات استطعت أن أتبينها فى الكتاب وهناك

غيرها، مأخوذة كلها أو مستلهمة أو مستمدة من الموروث الشعبى، ومطوعة للمقصد الروائى فى الكتاب، لتثرى وتكثف موضوع موت الأم: البؤرة الفنية للعمل.

***

من التقنيات التي يستخدمها النص ما يمكن أن أراه باعتباره تقنية استكمال هى فى الوقت نفسه تقنية استبدال.

ومؤدى هذا الكلام ببساطة أن الحدث ليس نهائيا محددا مغلقا تام الحدوث، بل هو مرن متبدل وبحاجة مستمرة للاستكمال - أى أنه أكثر غنى وأكبر قابلية للتعدد والتأويل من الحدث الروائى المألوف الذى يأتينا خبره على وجه اليقين.

وأوضح نموذج لذلك هو خبر موت أمينة الذى يأتى بصيغ تحتاج كل مرة الى مزيد من الاستكمال - وربما بصيغ فيها اختلاف كل صيغة عن سابقتها وعن لاحقتها. وهو ما يمكن أن نراه على نحو جلى فى نهايات المقاطع الأولى ويمكن أن نراجع فى هذا الصدد نهاية الخبر الأول، والثانى والثالث على سبيل المثال، حيث تموت الأم، أو توشك على الموت، فى كل مقطع، ولكن الحدث يصاغ مرة أخرى، على هيئة مختلفة كل مرة.

فى أول مرة: «قالت: لا أطلب من ربى الا ثلاث (هكذا): يوم وداع ويوم نزاع ويوم اقابل ربا اسمه الكريم. لكنها لم تقم . فأيقنت انها

تأهبت للرحيل الطويل»[١٧] .

فى نهاية الخبر الثانى: «أمى أخفت وجهها فى اللحاف، وقامت . نزل خالى من جنب أمى، جلس على حصير الأرض وقال خلاص، ثم وقف وضرب كفا بكف وقال خلاص، ثم جلس وقال: خلاص ياختى، العوض على الله وبدأ يلطم خديه»[١٨] .

أما الخبر الثالث الذى كان قد بدأ برؤية أمينة الطفلة ترمح فى غيطان البرسيم وتطلع لنا المرأة ذات الثدى الواحد، فانه ينتهى بأنه حين اقتربنا من الترب نادينا: السلام عليكم آل دار الحق، فردوا بأحسن منها، ثم وضعنا الخشبة برفق أمام المقبرة الفتوحة، وبدأنا فى دفن أمى»[١٩] .

وفى الصياغة الرابعة التى ينتهى بها خبر «سيدنا الملاك»: «ونظرنا الى أمنا التى كانت ترنو الى سقف حجرتنا المسلح وقد بانت عليه تصويرة: روحها ترفرف فى يد سيدنا الملاك»[٢٠] .

فها نحن قد عدنا الى سقف البيت المسلح، فى صيغة استبدالية وليست فقط استكمالية ، وقبل أن تذهب الأم الى المقابر، يدور بينها وبين سيدنا الملاك لقاء، وهناك صور تتتالى، صور الأم فى شبابها وجمالها ونضارتها - صورة أم معشوقة - وبدايات الجوع والضنك والمعاناة والجلاد والكبرياء ثم المرض ويأتى الموت على صيغة أخرى مغايرة للصياغات السابقة:

«وهو حديث عجب يكتب بماء الذهب ، فاسمعوه من فم رواته الحقيقيين، صلوا على الحبيب». وفى نهاية هذا الحديث «من يحكى الرمال» «رقصت أمي رقصة الأوزة التى حكت عنها، وقالت عجبا كيف ترقص وهى ذبيحة - ثم - رأينا والشهادة لله العفاريت تنط من أجساد الخلق قلنا هى العفاريت اذن سبب مرض أمى، وقلنا لابد أن تكون قد شفيت الآن فأخذناها الى البيت على أنغام الزغاريد، ولكن أمى حالما وصلت صعدت الى السرير ومدت بدنها وماتت[٢١] .

فهذه اذن صيغة استبدالية أخرى، أو رواية أخرى للحدث نفسه، أو لحدث آخر يحمل نفس طاقة الحدث الذى جاء قبل ذلك على عدة هيئات.

وبهذه الصيغة الخامسة تدخل على الرواية ما يمكن أن نسميه التيمات المساعدة في تيمة الموت الأساسية: قصة الولد جلجل الذى جاءها يستغفرها وهى على فراش المرض الأخير، فنظرت اليه نظرة موت وقالت: من لا يبكى على وأنا حية، وقت الممات يوفر دموعه، وقصة المغسلة والملحّد - وقصص حفار القبور والتباع الذى شاهد جنازته بنفسه والمنتحر حباً وادعاءً، وقصة رحيل عبد الجواد بعد غريبة طويلة وسائر سلسلة قصص الموت التى تشكل نغمات ثانوية تدعم وتساند النغمة الرئيسية السائدة. .

***

من التقنيات أو الهموم الواضحة التى تكون خلفية راسخة للرواية همّ المكان. خيرى عبد الجواد ، شأنه فى ذلك شأن القصاصين الجدد الحداثيين، لا يتخذ الموقع الجغرافى مجرد مسرح «خارجى» إن صح التعبير، تدور عليه الحكاية، كما كان يحدث فى القصة التقليدية.

المكان هنا كوم الضبع أو بولاق الدكرور - وهما قطبا الحركة الروائية كلها - ليس هناك ، باعتباره فقط موقعا أو ساحة للعمل الروائى. بل أكثر. المكان يقوم بدور فعال وايجابى. المكان ممثل هو نفسه، ليس ساحة التمثيل السلبية، وليس الديكور. المكان أيضا متحرك وليس ثابتا، دينامى وليس ستاتيكيا، فنحن لا نعرف قط أين تقع الترب، أين يقع القبر، وأين يدور الموت هل هو فى كوم الضبع، أو فى بولاق الدكرور، أو فيهما معا، بشكل سحرى يتجاوز المواضعات المكانية. هناك حركة متصلة فى الرواية بين هذين المكانين وتوشك هذه الحركة أن تدمجهما معا، وأن تجعلهما - شأن كل عناصر الرواية - يتداخلان معا ويندمجان مع أن هناك تفصيلات دقيقة للرحلة المستمرة بينهما ولكن هذه التفصيلات نفسها كانما تقوم بدور الغاء الحدود بين المكانين وكأنما تضع بدلا منهما مكانا فعالا وسيالا جوابا وجوالا غير مقطوع الحدود.

***

لعل المأخذ الأساسى الذى أحسست به يوجد خلخلة وقلقا لا حل له فى بناء هذه الرواية هو تقنية تغير السارد، أو تحول ما يسمى تقنيا «وجهة نظر».

لا أعنى بذلك أن أفرض ضرورة توحد وجهة النظر، أى توحد السارد بحيث يجرى كل شيء في العمل من خلال مرشح بصره وحسه وخبرته، هذه الضرورة تفرضها أعمال معينة ليست هذه الرواية، بطبيعتها، منها.

ولكنى أريد أن أقول إننى لم أحس نسقا فى تغير السارد أو تحول وجهة النظر، ومن ثم فقد افتقد البناء منطقه الداخلى، أيا كان هذا المنطلق، بحيث يكون متسقا مع نفسه – ولو بالتنافر المقصود المحكوم وتبادل أو تفاعل البوينت والكونتربوينت أى النغمة والنغمة المضادة – كما يحدث فى البنية الموسيقية. كما أن القصد الى تحطيم هذا النسق – بحيث يتكون من ذلك «ضد النسق» – قصد أحسه غائبا أو غير مدرك من الأصل.

اضطراب السارد أو الراوى واضطراب تناوب ضمائره مقلق وحير وأظنه قلقا وحائرا هو نفسه.

فاذا اعتبرنا السارد هو ضمير المتكلم وان اسمه جمال بن عبد الجواد وأنه يروى الأخبار الثلاثة الأولى فى الرواية وأعطيناه الشفرة (أ).

فان التوهم القيامة يأتى بعد تقديم «حدّث الراوى فقال: توهمت أن روحى يمكن أن يأتى تحت حرف (ب) ولكنه مجرد تقديم للعودة الى ضمير المتكلم: «لما رأته أمنا» فهانحن تحت حرف (أ) ثانية. ثم يأتى حديث البرزخ تحت (ب) مرة أخرى باعتباره تقديما لـ «خيط اللبن» الذى يأتى تحت حرف (أ) «فان أمى حين ماتت» بضمير المتكلم. فاذا جئنا الى الولد جلجل فهو بضمير المتكلم أى تحت حرف (أ) مرة مكررة، فهاقد تغير النسق، ولكن ذلك ممكن بل قد يكون مقبولا بل قد يكون التنوع فى النغمة مطلوبا، ولكن منذ هذه اللحظة فى الحركة النغمية للرواية يضطرب النسق اضطرابا لا علاج له، تدخل نغمات جديدة يمكن أن نضعها تحت حرف (جـ) مثلا، وهى حكاية المغسلة، وحكاية الملّحد، ولا بأس مرة أخرى فى ذلك. ولكننا نرى فجأة فى قلب هذه النغمات حديثا بضمير المتكلم على لسان المغسلة أو الملحد، ونعود مرة أخرى إلى (أ) فى «توهم نوحى»، ثم الى (جـ) فى تغريبة» ثم الى (ب) فى توهم «المسافر» ثم مرة أخرى الى (جـ) فى «تذكرة العباد بسيرة عبد الجواد» وهنا اضطراب لا يغتفر اذ يحكى عنه بضمير الغائب العارف العلوى، ثم ينقطع ذلك بـ «دخلنا عليه حجرة موته.. ورأينا.. ورفعنا وهكذا ثم يعود الراوى المجهول الذى لم يحدد والذى هو عليم بكل شىء . فهذه (أ) لا محل لها ولا منطق.

ومرة ثالثة نجد عبد الجواد نفسه يتكلم: و«سألت نفسى» أو «صورة لى»[٢٢] ومرة رابعة يعود الراوى - دون منطق - ليحكى ويروى بضمير الغائب العليم.

ويستمر تراوح وجهات النظر وضمائر السارد على هذا النحو المضطرب، على أن النغمة الغالبة فى المقاطع الأخيرة من الرواية هى نغمة السارد العلوى الذى يرى ويعرف كل شىء حتى أن كنا نحن لا نراه ولا نعرف من هو، ومع ذلك فان الغالب أيضا هنا أن تأتى مقدمة الخبر تحت شارة «حدث الراوى فقال» ثم يأتى الخبر نفسه.

حتى نصل الى أن الراوى بلغ تعبه منتهاه «وأحس بالعطب...» وهو صحيح، بأكثر من معنى . فلعل التعب أو العطب هنا قد نال من هيكل بناء السرد نفسه، ولكنى أقدر أن النغمة بعد ذلك تصحوتضطرد على نسق سليم وصحيح فى المقاطع الأخيرة بدءا من حكاية عزيز وحمار عزيز وديكه الشركسى كذا تونة الجميلة الى آخر الرواية.

أما النغمة الأخيرة فان هناك تداخلا بين راويين أحدهما يروى عن الآخر الذى يروى، وهى نفس التقنية التى جاءت قبل «حكاية موت النجّاب»، ووجدتها تقنية ناجحة فى تركيبها وفى موضعها، وخاصة اذا ربطناها بالتوهم الأول الذى ينذرنا فيه الكاتب - وهو الراوى

الثالث الخفى المضمر – بأنه قد توهم أنه منشد ربابة، أي أنه قد توهم أنه راو، وفى هذا الاخبار بالتوهم يقوم بدور الراوى الثانى الذى نجده غالبا على مقاطع حرف (ب) حتى النهاية.

وليس تعدد الرواة، فى حد ذاته، مما يؤخذ على الرواية، بالعكس، أنها فى هذا النوع من الأعمال أدعى الى الغنى والتنوع، وخاصة أن الرواية تستند الى تراث قائم على التعدد، ولكن المأخذ هنا هو فى اضطراب نسق هذا التعدد أو غيابه.

***

أشرت فى مقدمة هذا الحديث الى تداخل بين العامية والفصحى أو المفصحة هو من خصائص تقنيات الكتاب – بل من خصائص رؤيته لموضوعته الأساسية، (وهى موضوعة موت الأم وتفريعاتها وتداخلها مع موضوعة الحياة وموضوعة المكان) والكلمات والتراكيب العامية متداخلة تداخلا لا فض له مع العربية الفصحى، ويكفى هنا أن أشير الى كلمات مثل «أشن وأبكى» (ص ١٧) «نن عين أمك» (ص ٢٤) «عفشة مياه» (ص ٢٤ وبعدها) «الشرر يطق من عينيها» (ص ٢٤) «لم شفت يوما الا وأسود من قرن الخروب» (ص ٢٥)، وهو تركيب غريب لا هو بهذا ولا هو بذاك، «علامات الكسوف واضحة على وجهها» (ص ٤٨) «بدرت فى ذلك اليوم» (ص ٦١) «البيت شعلة نار والعة» (ص ٦٢) «وضعها فى حنكه» (ص ٧١ وبعدها) «صن ياوله»

(ص ٧٢) «تزك زكـة خـفـيـفـة» (ص ٧٤) «عـيل ولا تيل» (ص ١٢٩) وهكذا . ومن العامية ذات الأصل الفصيح عبارات أو كلمات من نوع «لاحس ولا خـبـر» أو الصـوات على وزن السكات، أو «تلم اللحم الصغير» أو «بصراحة ربنا» أو «كاد يفضها سيرة». وهو كله موظف توظيفا جيدا في اطار تداخل السياقات.

ولكنني أحسست بقلق ورفض تام لعبارات مثل «بظت عبراتها» (ص ٤٧) فهو من غير السائغ في سياق العامية نفسه، ولا وظيفة له، ومـثل عـبـارات «تمـألس» (ص ١١٥)، و «يفنجـر» (ص ١٢٧)، أو «البص في العتمة» فهو مصدر للفعل والمصدر غير مستعمل اطلاقا في العامية نفسها.

أما الخطأ المتكرر فهو يتمخض بدلا من يتمـخط، أو «أمر مكتوب ليس منه مـهـروب» أو «نظرة المـعـزيين» (ص ٧١ و ٧٣) بدلا من «المعزين» أو روى سيرته (ص ١٤٣) بدلا من رواية سيرته.

هذا الى أن المثل الذى يقول بصياغة الكتاب «لو كان علمي بان الوعد مـداري، مـا كنت اسافر ولا اطلع - قط - من داري» هل هو دقيق ومضبوط؟

مادام يعلم ان الوعد مدارى فانه يسافر باطمئنان أو على خيرة الله. أليس كذلك؟ أليس الأصح هنا:

لو كان علمي بالوعد اللي مداري.. أي لو كان الوعد معلنا وغير

مخبؤ لما استطاع أن يسافر على خيرة الله فهو على علم بما سوف يحدث، ولذلك يبقى فى عقر داره.

أو بصياغة ممكنة أخرى، وهى، على الأرجح، الأدق والأصح: لولا علمى بان الوعد مدارى.. ما كنت اسافر ولا اطلع قط من دارى..»

والله اعلم!

هل تبدو هذه الملاحظات ثانوية ولعلها أدخل فى النقد القديم الذى يعنى بتحليل – وتفصيص – الكلمة والعبارة؟ أظن أنها فى سياقها هامة وضرورية. أداة اللغة إن لم تسلم وتصح فى يد الكاتب فأى شىء يصح له؟ لا أعنى بذلك أن لغة هذا الكاتب غير صحيحة، لا بل هى فى غاية التوفيق فى تداخل مستوياتها. وانما أعنى أن عليه تجنب الهنات وأحيانا السقطات فى اللغة.

***

السؤال الأخير فى هذا الحديث هو ما قد يتردد: «هل هذه رواية؟» واجابتى، ببساطة أن نعم. ليس هناك مواصفات مسبقة جاهزة تؤطر فن الرواية وتحدده، أليست هذه بديهية الآن؟ بل لعل جنس الرواية هو بالذات الجنس الأكثر انفتاحا والأكبر قابلية لاستيعاب أشكال وأساليب تقنيات شتى، وهو جنس مرن، مطواع، متجدد باستمرار.

ما يقيم عماد هذه الرواية – ويؤكدها فى «داخل» جنس الرواية

«المفتوح» هو عكوفها على موضوعة واحدة أساسية كانت هى مدار العمل كله: موضوعة موت الأم المحبوبة، أو موت الأم والمحبوبة، وما يساند ويؤازر هذه الموضوعة من تفريعات يبدأ منها وينتهى اليها، كما يقول راويه: أبدأ بالأخبار الحزينة، فمنها تفرعت كل الأحزان(٢٣)، ثم ينتهى بها، اذ يسقط القوس فى آخر الرواية التى تبدو لنا، مع ذلك، كأنها عود على بدء ، أو كأنها لا نهاية لها أبدا، وليست هذه فقط تقنية الرواية المدورة بل هى اشارة جلية الى تداخل الموت والحياة والبداية والنهاية.

والموت هنا، كما أشرت ، لا يقوم كموضوع للتفجع أو باعتباره نهاية للحياة - بل ان الكاتب، وفيا لتراثه العربى وقبل ذلك تراثه المصرى القديم، ووفيا أيضا لرؤيته على طول هذه الرواية: رؤية التداخل والتمازج، يرى فى الموت مقوماً من مقومات الحياة، بل يجد فى الموت وطقوسه احتفاء أساسياً بالحياة. وهو أبعد ما يكون عن التفجع السهل أو العاطفية المتسايلة بل ان استلهامه الشكل الشعبى الموروث - مع تطويعه لمقصده الروائى - يفضى بالضرورة الى نوع من التغريب بازاء قضية كبرى ، أو نوع من السؤال المستمر بإزائها.

***

الهوامش :

(١) «كتاب التوهمات» رواية، خيرى عبد الجواد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.

(٢) نفسه ص ٦.

(٣) نفسه ص ٧.

(٤) نفسه ص ٢٢ و ٢٣.

(٥) نفسه ص ٢٦.

(٦) نفسه ص ٣٧ وما بعدها.

(٧) نفسه ص ٣٨.

(٨) نفسه ص ٤٧.

(٩) نفسه ص ٧٦.

(١٠) نفسه ص ١٢.

(١١) نفسه ص ٢٢.

(١٢) نفسه ص ٣٦.

(١٣) نفسه ص ١٠١ وما بعدها

(١٤) نفسه ص ٦١.

(١٥) نفسه ص ٦٤.

(١٦) نفسه ص ١٠٧.

(١٧) نفسه ص ١٨.

(١٨) نفسه ص ٣٢.

(١٩) نفسه ص ٣٩.

(٢٠) نفسه ص ٤٩ .

(٢١) نفسه ص ٥٨ .

(٢٢) نفسه ص ٨٨ و ٨٩.

(٢٣) نفسه ص ٧.

تعرية الحلم

عند إبراهيم عيسى

يبدأ إبراهيم عيسى روايته القصيرة المثيرة «العراة» (*) بإيقاع الصدمة.

ومن اللحظة الأولى يضعنا أمام «سر الخلق» أى أمام سر البداية: كابوس الخوف، إطباق الرعب، الوحدة المحيقة، وهبوط القهر - من غير أدنى تبرير - وتمزيق الوجود الذى سوف نراه يتحول إلى تحطيم للعالم. كائنات غير مفسرة قادمة من السماء توقع عقابا مدمرا بذلك الراوى الذى يبوح لنا بروايته، لا يسمى نفسه ولكنه يصغر نفسه - فى الاخر - بوضوح كاف.

و«القادمون من السماء» هم فى تصورى القادمون من أعلى، فقط أى القادمون من مراكز السطوة والتحكم والأمر. وليس فيهم ايحاء دينى أو ميتافيريقى، يحاول، لأن الرواية كلها يعوزها فعلا هذا البعد الكونى، فهى رواية أرضية مهما كانت فانتازية.

يقول لنا الراوى بعد المشهد الكابوسى الأول الذى يستغرق الفقرة الأولى والفقرة الثانية الذى اعتبره مقدمة العمل أو تمهيدا له، (والذى سوف تتتالى بعده مشاهد كابوسية متلاحقة.) «رحلوا وتركونى محلما وحيدا، موصوما بهزيمة مؤبدة.» وفى مفتتح الفقرة

الثالثة من روايته، على هذا النحو، تلخيص واف أو تقطير لما تحمله الأحداث له بعد ذلك الترك أو النبذ، التحطيم، الوحدة، ووصمة الهزيمة.

إلا إذا وجدنا فى المشهد الأخير من الرواية ما يناقض هذا المفتتح، ويعدله، ويبرز.

ليس هنا ثم «أحداث» بالمعنى المألوف، بل تتابع يسيره جماح منطلق.

وفى استعادة سريعة لمجرى السردية فى الرواية أتبين ميلادا جديدا بعد موت مائة عام، وظهور روح السخرية والدعابة التى تنقذ العمل من جدية الكابوس ثم تظهر «المرأة» - والمرأة دائما لا اسم لها - ثم قطع مفاجى على انقلاب عسكرى، وإذا كان مصطلح «القطع» هنا مستعارا من لغة السينما فلأن الفن القولى أو الكتابى هنا يمتزج والفن السينمائى فى ابتعاث قوى «لفيلم» الخطايا الذى يتقمص فيه الراوى شخصية عبد الحليم حافظ أمام نادية لطفى، يخرج من إهابه ويدخل فيه، كأنما يوجد فجوة أخرى للوهم أو التخييل فى داخل الفانتازيا الشاملة أى شطح التهاويل التى تتخلل العمل كله وهى تقنية الوهم داخل الوهم، وسوف يعود الراوى إلى هذه التقنية مع فيلم آخر تحل فيه فاتن حمامة - هذه المرة - محل حبيبة مفقودة.

فى الفقرة السادسة نجد ما يسميه الراوى «الفراغ الملئ»، ثم عاصفة الخماسين، وهنا يظهر رجل، ثم دمية جنسية حية ومشهد شبقي عار وواضح - كأنما هو تأكيد لتيمة أو موضوعة الالية - وخاصة فى الحب وفى الجسد - وانحسار كل دفء إنسانى عن الحب. ولعلنا نلاحظ أننا هنا بالضبط فى الفقرة التى تقع فى منتصف الرواية تماما، قلب الرواية كلها، بأكثر من معنى.

ويستمر الاحتجاج المتصل على الآلية التى تسود الحياة، وعلى الجمود الذى تتصلب وتتشيأ به الكائنات، وإذا نحن فى نفق تنخلع فيه رأس الراوى، وينكسر عنقه.

ولكن الكابوس الصاحى، المروى بلغة تقريرية بحتة، يستمر. وإذا نحن فى غمار مشهد عربدة شبقية تسقط فيه الجياد العربية البيضاء الأصيلة، وتسقط الأحلام القديمة البريئة، وتعود العربدة المشتطة الميكانيكية التى لا علاقة لها، بالمرة، بالعربدة الديونيزية المليئة بمعانى الخصوبة. كل جموح شبقى فى هذه الرواية هو جموح قاحل مجدب ومضاد للخصوبة بل للحياة نفسها، تمتهن الشعارات النبيلة فى قسوة ساخرة ومريرة حتى لتوشك أن تهزم نفسها وتحبط غرضها، سخرية من الذات ومن الرومانسية القديمة (التى لعلها تستحق هذه السخرية فعلا).

وإذا كانت عملية التعرية الأنثوية الجماعية فى هذه الفقرة

(الثامنة) هى فى النهاية تعرية للرومانسية، فإننى لست مع أنصار ما يسمى «بالحب الجميل» لا لأنه حب جميل، بالعكس تماما، لأنه لم يمكن قط «جميل» بل كان فى حقيقة الأمر مسرف الحلاوة والسكرية ومن ثم فهو طفلى وزائف العذوبة.

لكن رد الفعل فى عملية التعرية هو - على الطرف الآخر - شديد الخشونة، بل يصل أحيانا إلى مجرد البذاءة. ولست، بالطبع أبحث فى الفن عن وسط ذهبى معتدل معقول وعاقل، لعل هذا ضد الفن بل أريد أن أبحث عن صدق يجمع بين النقائض دون أن يسقط فى هوة أى منها.

وبمزاد بيع الأجسام - فهى ليست أكثر من بضاعة مبذولة - تنتهى هذه الفقرة وتسير الرواية بسرعة نحو نهايتها التى نجد فيها المرأة ذات العشرين ألف وجه تمارس عملية زواق وتجميل اصطناعية متكلفة، ونعود إلى تقنية تداخل الرواية بالسينما وتراكب تخييل الشاشة البيضاء بفانتازيا الرواية من ناحية ونتوء مشاهد الواقع الجاف من ناحية أخرى.

وتنتهى الرواية بنغمة كريشنيدو قوية وفعالة، مشهد تحول الراوى إلى قرص مضاد حيوى تبتلعه المرأة - التى هى فى تقديرى مسخ للحبيبة المفقودة - وانتقام منها فى الوقت نفسه بفعل الرواية نفسه - والعرق، عرق القرص الراوى فى داخل جسمها، بينما هو يرى

«جسدها الممشوق الحليبي البشرة مرسوم التفاصيل. كيف؟ أليس في هذا الجمع بين الداخل الخارج نوع من الاعتساف؟

أهو خلط غير منتبه إليه، أم هو تجميع، من غير محاولة للايهام، بين تطبيق متضادين الداخل والخارج و على أسلوب بريخت الذى يرفض أن يدعك مخدوعا – على نحو ما، بالاندماج الكامل في عملية الإيهام الفني، بل ينخسك لكى يوقظك – حتى ترى، وتفكر بإيجابية ومشاركة منك، ولا تنساق بسلبية مستنيمة.

مشهد الغرق في داخل الجسم ليس غريبا تماما عن الأدب الفانتازى، ولكن وظيفيته هنا هو استمرار لتيمة الرواية كلها: الآلية وسلعية المرأة مقابل عضويتها البحتة ووظيفيتها الخام – كلاهما نفى فظ لرومانسية مهدرة ومفتقدة، يلهم هذه التيمة كلها حنين مكبوت ولا جدوى فيه لحلم الحب الرومانسى الضائع، وتأتى مصداقية هذا الافتراض من مشهد كابوس مقلوب لمشهد الشرفة بين روميو وجولييت، وإلى أن نصل إلى الرحم نمر بمشاهد بصرية سينمائية جدا في داخل عضوية جسم المرأة المكبر ألف ألف مرة، بكاميرا مقربة، مجهرية. تذكرنا قليلا بفيلم آخر(هل هو «حدوتة مصرية»؟) فمن الواضح أن هذه الكتابة تخترقها السينما، تتخللها وتخامرها وتقطعها بتقنيات سينمائية.

ولكن رواية هذه المشاهد إنما تأتى في مجابهة قرص المضاد

الحيوى (المتكلم بضمير «الأنا») مع جيوش الكرات البيضاء وهى مواجهة تتخذ تقنية استلهام التراث بلغة توحى بالسير الشعبية دون أن تتلبسها تماما.

والمشهد الأخير الفعال، والمدهش فى قوته وصدمته هو مشهد الميلاد الثانى للراوى،ناضجا، مجربا ومجريا، محنكا وصاحيا ورجلا فى النهاية، من رحم هذه المرأة الحبيبة التى يوحى النص أنها قد ضاعت أخيرا، فقد مر الراوى إذن باختيار طفولته العاطفية وبدأ يخطو أولى خطواته من عتبة الرجولة بعد أن لفظته الحبيبة القديمة من رحمها.

وهو مشهد ملهم بواقعية أرضية وعضوية وحسية هى اللحن الضدى - أو الكونترابنطى - لجموح الفانتازيا المحلقة وشطحاتها الهفافة.

فهل من دلالاته النهائية صدمة سقوط الرومانسية على « شكل صدمة سقوط الرجل من رحم الحبيبة، مولودا ناضجا، ووقوعه على خشونة أرض الواقع وجفافها؟

وهل من دلالاته، أيضا، ميلاد جديد للراوى، يؤذن بأن سواد الكابوس الآلى يمكن أن ينجاب؟

إنه فى النهاية مازال وحده، لا أحد يهتم به، لا أحد ينظر إليه، بل لا أحد يراه. أليست هذه الوحدة هى ادراك النضج، وعبور المحنة

من المراهقة إلى الرجولة إنه يولد عاريا تماماً. أليس هذا العرى الأخير هو الكشف المعرفة؟

لم أكن أنوى هنا أن أسرد «حكاية» الرواية، فليس فى هذا كبير غناء، إن كات فيه جدوى على الاطلاق،ولكنها استعادة تأويلية ممكنة (من بين ممكنات أخرى) لعل فيها مداخل إلى فهم هذه الرواية المتفردة فهما أعمق، أو إلى تذوقها وتقييمها.

هذه فانتازيا تجريبية تعتمد الشطح فى تهاويل التخييل كما تعتمد التلخيص الموحى والتفصيلى أحيانا لمظاهر الواقع وجوامده.

وهى فانتازيا تنتمى إلى هذا الكاتب الشاب وحده، انتماء لا يشارك فيه أحدا من أسلاف الفانتاريا الكبار. ومن غير أن نضع مقارنات فى التقييم، أشير فقط إلى فانتازيا كافكا التى تضفى على تهاويل الخيال ومسوخه مسحة واقعية وتكسبها دقائق تفصيلية، بنبرة هادئة صاحية تحيل التهاويل إلى وقائع كأنها يومية وأرضية، ولا إلى فانتازيا بورخيز التى تختلق الواقع الروائى اختلاقا تصنعه من نسيج مخلوطات ومخلوقات وهمية وحقائق تقريرية لم تحدث قط، وهى أقوى فعلا وأثرا من كل وقائع التاريخ، ولا فانتازيا واقعية ماركيز السحرية واضرابه التى يشتط فيها الواقع المروى، فجأة، إلى خيال رمزى وشعرى

هذه فانتازيا تستلهم روح العصر أو تتصل بها اتصالا وثيقا.

أعنى أن هذه الفانتازيا تتصف - على الأقل - بأمرين:

الأول: هو الأساطير المعاصرة المصنوعة التى تتمثل فى «الرسوم المتحركة» أو «شرائط الرسوم» سواء كان ذلك فى السينما - فى أفلام الكارتون، كأننا هنا نشهد والت ديزني مجردا من كل طفوليته، كابوسيا وعنيفا معربدا فى شطحه الآلى.

أما الأمر الثاني: فهو حضور الدمى، ما يشبه الروبوت الذى يتكلم ويتحرك كأنه إنسان آلى، صناعى.

ومن ثم فإن الفن القولى هنا - أى الكتابة - يتصل تصالا أساسيا بظواهر غير قولية وغير أدبية. وليس هذا مجرد استعارة أو إدخال مقحم لهذه الظواهر بل هو تمازج حميم. هذه كتابة عبر نوعية من نمط آخر.

وفى هذا تكمن فرادة هذه الرواية - مهما شابها من عطب هنا أو هناك - أى فى أنها نموذج قوى لما أسميه الكتابة عبر النوعية التى تتمثل منجزات الفنون الأخرى غير الأدبية - كما تتمثل الأنواع الأدبية الأخرى من شعر ومسرح - تستوعب منجزات هذه الفنون وتتوحد بها، لكى تغدو نوعا جديدا من الأنواع الأدبية.

وعلى وجازة هذه الرواية - وقد تكون الوجازة ميزة - فإنها تصنع رؤيا مستقبلية تعلن سقوط العالم الذى عرفناه، أو تحطمه على الأقل.

وفى هذه الفانتازيا التى تخامرها واقعية تحتية ان صح التعبير، بل تنقطها مشاهد مغرقة أو مفرطة الواقعية فى جمود تفصيليتها وحياديتها ورصد مظاهرها بعين باردة ولاقطة، فإن الدلالة الكامنة هى انهيار - أو دحض - الحب. وهى الدلالة التى تتخذ مظهرا محوريا وسافرا فى ممارسة الحب بين الأشقر أمريكى الشكل وبين الدمية (أو شبيهة الحبيبة).

وعن انهيار أو دحض الحب يتأتى العالم وتشظيه، بل تحطم جسم الراوى - اللابطل، حتى ميلاده الثانى، وما يتخلل ذلك من رؤى هذائية كابوسية تذكر برؤيا الأبوكاليبس أى القيامة أو يوم ينفخ في الصور.

ولكن دعنا لا ننسى أن انهيار أو دحض الحب فى «العراة» هو انكار واسقاط للحب - وللحلم الرومانسى «الجميل» - على مستوى أول فقط. ولكنه تأكيد مقلوب للإيمان بالحب - أو بالعشق - وحنين مستبد له، على المستوى المضمر أو الكامن أى على المستوى الأحق.

فالكاتب ليس عدميا، ولا عبثيا، على الرغم مما قد يبدو، إنه فى صميمه مازال رومانسيا - وإن كانت رومانسيته ممرورة ومحبطة - وفى نهاية الأمر فإن المواقف والمشاهد التى نراها ونحياها فى قلب العالم اليوم أشد ايجاعا ومضضا وغرائبية من أى عمل فانتازى.

لا مقر من تناول الأسلوب، واللغة، فى هذه الرواية، لأنها بالفعل تعنى بهما عناية خاصة.

ومن البدهى - ونافل القول - أن الأسلوب من صميم الرؤي، لا تفرقة ممكنة بينهما.

لغة «العراة» عصبية، مفككة، وفيها نأى بنفسها عن الغوص إلى أعماق داخلية واستكناه الخفى من موران العالم النفسى الداخلى. لأن الكوابيس والهذاءات هنا متجسمة فى الخارج، أو متموضعة فى واقع متخيل بل شط به الخيال ولكنه ظاهرى مجسم وليس جوانيا أو محلقا.

وهى اللغة المثلى - أو على الأقل الأكثر اتساقا - مع عالم آلى يتهاوى.

آلية هذا الأسلوب - فى مواضع - وما يبدو أنه ركاكة وتفكك، كأنها إنذار بآلية العالم الذى جاء أو القادم وشيكا وهى فى الوقت نفسه إدانة لها.

ولكن «الشاعرية» المسرفة، والتشبيهات أو المجازات التى تبدو كأنها متعملة أو مصنوعة صنعا تبدو، فى مواضع، نتوءات حقيقية تكشط انسيابية اللغة عامة وتوقف مجرى ايقاعاتها السريعة.

ولنأخذ بضع أمثلة على ما أسميه «سَرَف الشعرنة»

منها قوله: «بقايا مأكولات الريح فى إفطارها الأول» يعنى ما بقى

من عصف الريح! ص٧٦

أو «انكشف لهم قلبى فبصقوا فيه ماء مغليًا ودخانا كثيفا» ص٥٣

أو «تحسست كفاى – طعم الفراش» ص ٦٢

أو «حشرجة صقر ميت على كتفى» ص ٩٧

أو «نور كهربائى مخنث مولود سفاحا فى حلكة الظلام الجاثم» فى أول صفحة فى الرواية

أو «تفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تراكيب منزلقات الفؤاد» ص ٩٥

قد تغتفر هذه الاغراقات فى الشاعرية – أولا تغتفر، إن كان ثمت مجال للغفران أو غيره هنا، ولكن لا شك عندى أنه مما يحسب للكاتب طواعية لغته، ورقة شاعريتها فى مواضع، وبراعة استخدام التعبيرات الشعبية التى تكسب النص الروائى حيوية وتدفقا وقربا إلى القلوب: «خلاص، لا أريد أن أكلم واحدة منكن» أو «ماشى، أنتم أحرار» أو «التقطت أنفاسى بالعافية» وهو فى هذا يخطو خطوة واثقة فى طريق شقه على حيطة وتحسب الكاتب العظيم شبه المنسى إبراهيم عبد القادر المازنى – عينه ظلت طول الوقت على سلامة المفردة الشعبية ونسبها الصحيح للفصحى – أو المعلم الكبير يحيى حقى الذى لم يتردد فى دعوة المفردة العامية البحث، عريقة المحتد

فى شعبيتها وعاميتها، لكى ينسجها فى لحمة لغته المتفردة وسداها، نسجا حميما، وأظننى قد قطعت خطوات فى هذا السبيل نفسه.

وليست المفردات أو التراكيب العامية أو الشعبية عندما تأخذ مكانها الحق - ومكانتها - فى العمل الفنى مجرد حيلة شكلانية أو حذق تقنى فقط، بل هى دائما مرتبطة - كما هو بدهى - بما يحمله النص من طاقة دلالية بمعنى، أو بمضمون. وهو هنا قيام قطبين فى رؤية الرواية للعالم : قطب هو إلى الارضية والواقع اليومى وجفائه أقرب، وقطب أدخل فى فلك الشاعرية والرومانسية المفتقدة المهدورة، قطب إذن لا انبعاث له إلا بلغة الشارع - مع غناها وتفردها - وقطب آخر فيه فسحة لفصحى رقيقة أحيانا وغنائية مرهفة، وفيها تخلخل أو ركاكة - مفصحة؟ أحيانا.

ومصداقا لهذه الرؤية، نجد - على طول الرواية وعرضها - تبادلا وتراوما بين فقرة شاعرية محلقة وفقرة ترصد فيها مظاهر جوامد الواقع الخارجى، ولنر إلى صفحة ٥٩ على سبيل المثال، حيث نجد وصفا دقيقا للغرفة التى فيها «المقعد عن يمينى فوقه شريط المضاد الحيوى وورق قديم وكوب فارغ والباب معلقة خلفه ملابسى المبعثرة، وأمامى رفان من مكتبة تحتوى عددا من دواوين محمود درويش ومجموعة كتب من آثار الفراعنة ومستطيل خشبى صغير يضم شرائط الأغانى وأريكة فراشها أحمر خافت منقوش وذراعاها من

خشب محروق مضلع ثم صوان ضخم إلى آخره ، وبعدها مباشرة: النوافذ مغلقة والضوء معتقل في الخارج عن الدخول.

و«تحجرت داخلي دماء

وتفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد».. إلى آخره إلى آخره. وليس هذا بمثال وحيد بل هو نسق - حتى ليوشك أن يكون نمطا لتقنية أسلوبية هي في صميميها وشاية دلالية ثابتة عن قيمة الصعود ثم الهبوط في حركة متصلة تكون عصب الرواية.

هذه الحركة تترجم عن نفسها أيضا في تعاقب الفقرات الجمل عنده على نغمية دقات آلية تقريبا: «كانت الشوارع ملآنة بالخلاء.. في فراغ مكثف في جوانب الأمكنة، بين المنعطفات، داخل الزوايا، على الجدران، فوق الشرفات، خارج النوافذ، أعتاب البنايات، لا مركبات ولا سيارات - لا بشر، لا ناس.» وهكذا.

ومن تقنيات الرواية - ودلالاتها - استخدام أسلوب الهامش الذي يأتي بين الأقواس، لكسر الاندماج، وإنزال القارئ عن عل، ونخسه بتعليق أو تعديل أو ملاحظة لكي يصحو ويفيق من وهم الانسياب مع التهاويل، وليس أسلوب التحييد أو التغريب هنا بريختيا بحتا - لدينا في هذا المجال أعراق تليدة من التراث - ولكنه يتسق أساسا مع سياق السلم الموسيقي الذي اعتمده الكاتب - الشاعر صعودا

وهبوطا، كما أسلفت.

وعلى هذا النسق أيضا يتخذ الكاتب لغة الحلم مرة – «وجدت نفسى أجلس على مقعد مثبت فى أرض عربة قطار بضاعة يسير – إلى ما لا نهاية الكون...» (ص ٨٥) كما يتخذ ذلك، .. لغة الكارتون السينمائى بشطط خطوطه الحادة،» عنقى ينكسر ويتحرك، ينترع من مكمنه من كتفى، عنقى يذهب عنى، كأى مشهد هزلى نداه فى كابوس خاطف – وأضيف من عندى «كابوس هزلى سينمائى خاطف» – الرأس المنتزعة الملقاة على أرض العربة لم تسفر عن موت إطلاقا، أنا يقينا أعيش...» وهكذا .

فى هذا الرواية بضع هنات – أو أخطاء – لغوية صريحة وليست من قبيل تطويع اللغة فنيا أو إعادة تركيب سياقاتها، فهذا مشروع بل قد يكون أحيانا ضروريا (ولينظر الكاتب صفحة ٨٣ أو ٨٧ أو ١٠٦) فإذا كان اندفاع اللغة وتدفقها من ميزات عمله، فلعل هذا الاندفاع لا يفضى به إلى التردى فى الخطأ – الذى هو غير دال بل معوق أيضا، لكن السيل العارم لا يخلو فى الغالب من حطام قليل.

وماذا عن شخصيات هذه الرواية، أو شخوصها؟

واضح من الوهلة الأولى – وربما كان حتميا – أن هذه الرواية تخلو تماما من «الشخصيات» – بالمعنى التقليدى الايهامى المصطلح عليه فى الكتابة البلزاكية أو المحفوظية – شأنها فى ذلك

شأن هذا النوع كله من الأعمال التى تتجاوز حدود النوع أو الجنس الأدبى المكرس المألوف.

إلا شخصية متضمنة ولكن مسيطرة لا نعرف الرواية إلا من خلالها وبصوتها وحده، هى شخصية هذا الراوى الذى لا اسم له والذى يكاد يتطابق مع الكاتب.

ما من شخصية هنا مكتملة على النمط البلزاكى أو المحفوظى، وما من «شخصية» مرسومة بثلاثة أبعاد: طولا وعمقا وتجسيما، نفسيا وإجتماعيا وفكريا من خارج ومن داخل الشخصية، ما من شخصية مبررة ومفسرة على النحو الذى نعرفه فى الحساسية التقليدية كلها - إنها التبرير هنا يأتى من موقعها ووظيفتها ودلالتها فى العمل الفنى نفسه لا فى تعقب تسريحها النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى ورصد علاقاتها بالواقع المحاكى كما يجرى التقليد الروائى العتيد.

هى إذن تجريدات - مفصحة، دالة، أو شفرات، أو إشارات، ليست موجودة بذاتها أو لذاتها - فى معنى من المعانى - وليست مبتعثة لإدخال السرور واللذة على قلب القارئ - أو الكاتب - بل هى بالحتم موجودة لتكون مقوما من مقومات العملية السردية - بأخص معانى السردية - الروائية. أعنى أن السردية هنا ليست حكاية أحداث أو سرد حدوته، بل هى تشكيل درامى قد يكون تسلسله

ونموه وتصاعده وحركته كلها مستمرة فى مستوى مضمر ولكنه قائم بقوة.

«الشخصية» – إن صح إطلاق هذه التسمية عليها – الأولى، بعد الراوى، هنا هى المرأة، غير المسماة، الماثلة بحضور طاغ فى العمل كله، والتى تتخذ عدة أقنعة، وعدة تجليات، لكنها واحدة، وهى تنويع ناضج ومتمكن – أو عدة تنوعيات على لحن أساسى واحد – من تلك الحبيبة التى لم يكن من الممكن وصفها ولا تسميتها.

وهى «قادمة من هناك تسير من عمق البحر.. كأن جسدها عاريا تماما كما فكرت أمها أن تلدها، فى لون الشاى بالحليب يلمع جلدها فى نور الشمس (جاءت الشمس منذ فترة).

حتى هنا – عند التجلى الأول للمرأة لا يدعك الراوى حتى تسرقك سكين السرد المنساب، بل يصحيك بنغزة ملاحظته التقريرية بين قوسين (جاءت الشمس منذ فترة).

وهى هنا – ودائما – موصوفة بقدر من الدقة والوضوح والتعرية يشارف البذاءة المعملية أو الاكلينيكية، ولكن تتخللها لمحات من الرؤية الشعرية الرقراقة: «جسدها ناحل رغم ترهل أسفل البط وثقل متسع فى مؤخرتها، وهناك زغب شعر عند ركبتيها وفى بطن ساقها –حاجباها دقيقان (شرطه) بفعل الملقاط (شرطة) وارتجفت أصابعها (قوس) فيها شئ من الذكورة (قوس) وهكذا إلى آخر

الوصف الذى لا ينقل الظاهر فقط، بل يعيد البراءة الأولية للجسم، أى يقوم بعملية تعرية للحلم، بالحلم، حتى يغدو الواقع أكثر واقعية.

هذه المرأة ليست ملائكية - بالمرة - ولكنها حين مسحت بالماء وجهها - بدا كأننى أعرفه تماما، بل كنت يوما أحبه، بل من المؤكد فعليا أن قلبى عشقه وأعلن عبادته الدنيوية له يوما، بل شهورا كثيرة بل عمرا مديدا أظنه لم ينته» وهى فى ظنى فقرة محورية فى الكتاب، فالراوى يعلن عشقه لوجهها - لا لها كلها - كما أنه يؤكد أن هذا العشق لم ينته، يؤكده بالظن. ولكنه يؤكده. كان الراوى قد قال فى أوائل ظهورها «أننى أعرف هذا الوجه (وربما كنت أحبه) «فهذا ترجيح»، أو توكيد أول.

ولكن هذه المرأة - فى هذه الرؤية - تتجلى مرة فى هيئة نادية لطفى عيناها جميلتان فيهما كل ملخصات أساطير الغرام العذرى فم متسع لكنه خرافى.. كنت ذائبا فى حواجبها وبشرتها» ص ٧٠ ولكنه - مخلصا لتركيبة الصعود والهبوط، الشاعرية والسوقية أى الكونترا بنطية الموسيقية فى التشكيل - يراها «ذات مساحيق مكارثية وأنوثة مفضوحة وعرى بائن وألوان مزدحمة» ص ٧١.

أما التجلى الثالث فهو الدمية التى يمكن نفخها ثم مضاجعتها حتى «تتجسد فى وجه فتاة» وهى الدمية التى تمارس عمل الجنس النئ الخام مع الشاب الأشقر الذى يبدو أمريكيا، فى فعل خيانة

مضمر كان الراوى قد استشرفه فى الفيلم حين رأى حبيبته فى تجليها الثانى» رأيت نادية لطفى - تلقى صدرها على ممثل ثقيل الظل غبى الملامح» (ص ٧١) وهى هنا تساوى بين الوفاء والقتل فهما عندهما شئ واحد

أما التجلى الأخير فهو فى تقديرى ذو شقين: الشق الأول هو تكثر المرأة الواحدة فى عشرات النساء، اضحك فى مجون هائل وصخب وسكاكين مشرعة وسياط.. تخلع النسوة ملابسهن حتى تبدو الواحدة منهن فى ردتها الخلق الأول (ص ٨٨ و ٩٩ وما بعدها) ثم هن أنفسهن فى مشهد الفرقة الموسيقية التى يتمزق فيها الحلم الرومانسى تمزيقا مرا ومدمرا لذاته أيضا ثم ينغمس الجميع فى تلك العربدة الآلية المفرغة من كل خلجة روحية.

وشقها الثانى هى المرأة الواحدة ذات العشرين ألف وجه، وهى نفسها الحبيبة التى يعرف وجهها ويظن أن حبه إياه لم ينته والتى هى ذاتها يولد من رحمها رجلا قد مر باختبار النضج وجاز عتبته ولم يعد الطفل المراهق الرومانسى غائم الأحلام.

وما من «شخصية» أخرى فى الرواية الا تشخيص طبيب العيون الوسيم الطويل بالبذلة السوداء الكاملة الذى يصرخ للراوى فى النهاية - «يا أبنى لا شئ فوق.. كله تحت.» هذه الصرخة الكلبية Cynical المحبطة هى ذاتها صرخة المرأة لدمية النسوة

المعربدات المبيعات كالسلع الاستهلاكية في المزاد. هل هي صرخة الرواية، كلها التي لا رد عليها؟ أم أن الميلاد الجديد - الأخير في الرواية والأول من الحقيقة - هو الرد؟

تشكيل هذه الرواية - كما ألمحت أكثر من مرة - يعتمد حركة متصلة بين الهبوط والصعود ويسير اتجاهه من التمزق والتحطيم والتدمير إلى الميلاد الجديد من رحم الحبيبة المرفوضة التي تلفظ هذا الكيان المهشم المكسر الذي مات أو نام مائة عام في محنة التشتت وفقدان التمساك، فإذا هو الآن رجل كامل الرجولة وملتئم وعار وحده في نور الكشف وفي قلب الميدان المضيء بنور الظهر.

أي أن العملية السردية هنا تأخذ الاتجاه العكسي المضاد للسردية التقليدية التي كانت تبدأ حركتها، حسب تسلسل الزمن المضطرد على سننه المنتظمة، من الميلاد حتى الموت، من الحلق أو المولد الأول المكتمل حتى الموت أي العودة للتراب في الشيخوخة المتهاوية المتهالكة الفانية.

في «العراة» يتحد التشكيل صيغة الحركة على خط مستقيم ذاهب من التفكك في تجاه التكامل، أي صيغة النفاذ من حلقة إلى حلقة دون عناية بتدبير الوصلات وتركيب الحلقات، وهي تقنية حلمية أساسا، قانونها - ان كان ثمت - هو التفكك لا التماسك والتخلخل لا التدوير المحكم.

أجمل فى النهاية ما أرى أنه من خصائص هذا العمل الجميل والممتع والفريد، فيما يلى:

أولا: هذه فانتازيا صريحة، وخاصة بكاتبها، تقوم على رؤى مستقبيلة وأبوكاليبسية ولكنها فى حركتها بين شطح التهاويل، فوق، وصخور الواقع، تحت ترى الواقع على صورتين: مجسما، متشيئا، بذيئا، ناتئا من قلب الفانتازيا، ثم متسايلا، حدوده مهتزة - انظر وصفه البحر أو الأرض - كأن وطأة القهر، والرعب، ونذر التشيؤ تميع الحدود وتطمسها، أو كأن ذلك يتأتى من فقدان الايمان، وفقدان الايديولوجيا - أهذه أساسا من سمات العصر الآن، ومن إشارات المستقبل؟ ومن ثم فإن حدود الشخوص والمكان - والزمان كلها غير قاطعة.

ثانيا: ومع فقدان الايمان وفقدان الايديولوجيا المحتمل، فإن فى الرواية رسالة مضمرة ولذلك فعالة، هى إدانة الآلية، افتقاد الرومانسية والفجيعة فى سقوطها، والسخط (المدمر) على امتهان الشعارات والأحلام القديمة:

«تبدأ الموسيقى تعزف لحنا آخر {بعد نشيد «بلادى بلادى»} فيبدأ قويا

جزلا، «والله زمان يا سلاحى» فيستدير الرجال ويهمون بخلع بناطيلهم...»

ثالثا: تغص الرواية بمشاهد عربدة شائهة وآلية، شبقية وملتوية على ذاتها، سيريالية المظهر ولكنها تفتقد روح السيريالية النازعة إلى التحرر من كل صنوف الكبت والقهر، كأن هذه العربدة ذاتها نوع من القهر - أو الرد على القهر - فيها قبضة الحواذ لا انطلاق الحرية.

رابعا: العالم - في هذه الرؤية - محطم، وخاو - على رغم ازدحامه - والراوى دائما وحده على رغم احتشاد الأشياء والأشخاص حوله.

أليس في هذا ما يكفي - وزيادة - من فن، ودلالة؟

إدوار الخراط

إدوار الخراط :

روائى، وقصاص، وشاعر. اشتغل بالنقد الأدبى والتشكيلى، وعمل بالترجمة، وكتب للإذاعة وقام بتحرير عدة مطبوعات. ولد فى ١٦ مارس ١٩٢٦ فى الاسكندرية لأب من أخميم في صعيد مصر وأم من الطرانة غرب دلتا النيل، وحصل على ليسانس الحقوق فى ١٩٤٦من جامعة الاسكندرية.

٤٥ شارع أحمد حشمت - الزمالك - القاهرة ١٢١١

الهاتف : ٣٤١٦٣٦٧.

- عمل أثناء الدراسة، عقب وفاة والده فى ١٩٤٣، فى مخازن البحرية البريطانية فى القبارى بالاسكندرية، ثم مترجما ومحررا بجريدة «البصير» فى الاسكندرية، ثم موظفا فى البنك الأهلى بالاسكندرية حتى ١٩٤٨.
- اعتقل فى ١٥ مايو ١٩٤٨، فى عهد الملكية، سنتين ، فى معتقلات «أبو قير» و «الطور».
- ثم عمل فى شركة التأمين الأهلية المصرية بالاسكندرية حتى

١٩٥٥، ثم مترجما فى السفارة الرومانية بالقاهرة.

- تزوج فى ١٩٥٨ وله ولدان وأربعة أحفاد.
- فى ١٩٥٩ عمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثم فى اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين حتى ١٩٨٣ واستقال منهما بعد وصوله الى منصب السكرتير العام المساعد فى كلتا المنظمتين.
- عمل بعض الوقت مستشاراً لرئيس منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية وللأمانة العامة لاتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين، وهو الآن متفرغ للكتابة.
- سافر الى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا، فى رحلات عمل.
- شارك في إصدار وتحرير مجلة «لوتس» للأدب الأفريقى الآسيوى، ومجلة «جاليرى ٦٨» الطليعية، وعدة مطبوعات لكل من منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين.
- ترجم الى العربية خمسة عشر كتابا منشورا فى القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع، كما ترجم للبرنامج الثانى فى الإذاعة المصرية عشر مسرحيات طويلة واثنتى عشرة مسرحية قصيرة وكتب له تسعة وعشرين برنامجا إذاعيا طويلا.

وشارك فى برامج وندوات ثقافية متعددة فيه. ونُشر له عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث فى المجلات الأدبية المصرية والعربية.

- دُعى أستاذاً زائراً فى كلية سانت أنطونى بأكسفورد خلال فصل الربيع عام ١٩٧٩ وألقى عدة محاضرات بالانجليزية عن الأدب المصرى الحديث فى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية جامعة لندن، ومركز الشرق الأوسط، وكلية سانت أنطونى، جامعة أكسفورد فى عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٧ ، وفى نادى الأمم المتحدة فى نيويورك، ١٩٨٨ .
- شارك فى ملتقى القصة القصيرة، فاس، المغرب، عام ١٩٧٩، وفى ملتقى الرواية العربية، مكناس، المغرب، عام ١٩٣٨، وفى ندوة جامعة لندن عن آداب الشرق الأوسط فى أبريل ١٩٨٧، وفى لقاء الروائيين الفرنسيين والعرب، باريس ١٩٨٨، وفى عدة مؤتمرات أدبية فى رونده، والمرية، ومولينا (أسبانيا) وبودابست وتورينو وبرلين وتورنتو، وقام بجولة أدبية واسعة فى سويسرا وألمانيا فى ١٩٩١، وقام بجولة أدبية فى جامعات ييل، وبنسلفانيا، وبرنستون، وكولومبيا (نيويورك) فى الولايات المتحدة الأمريكية، فى ١٩٩٢ . حاضر فى البرتغال وايطاليا وانجليترا.
- قام بتحرير العدد الخاص بالأدب المصرى الحداثى (العدد ١٤)

من مجلة «الكرمل» فى ١٩٨٤.

- مثل مصر ضيفا على المؤتمر التذكارى الخامس والستين لنادى القلم الدولى فى هامبورج ١٩٨٦.
- قررت روايته «رامة والتنين» فى جامعة باريس(٨) عامى ١٩٨٤ و١٩٨٦.
- ترجمت بعض قصصه القصيرة الي اللغات الأجنبية، وترجمت روايته «ترابها زعفران» للانجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية واختارتها الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج «كتاب العام» عن ١٩٩٠. وترجمت للايطالية فى ١٩٩٣.
- ترجمت روايته «يابنات اسكندرية» الى الايطالية والانجليزية.
- حصل على جائزة الدولة للقصة عام ١٩٧٣ وعلى جائزة الصداقة الفرنسية العربية من فرنسا عام ١٩٩١، وعلى جائزة سلطان العويس فى مجال القصة والرواية عام ١٩٩٤/١٩٩٥.
- شارك فى ملتقى قابس (تونس) للرواية العربية فى ١٩٩٢ حيث تقرر أن يكون «ضيف شرف» للملتقى، وكان موضع تكريم الملتقى فى ديسمبر ١٩٩٣.
- شارك فى ملتقى القصة القصيرة فى عمان (الاردن) عام ١٩٩٣.
- وفى مارس ١٩٩٤ قام بجولة فى خمس مدن ايطالية (تورينو، فلورنسه، ميلانو، روما، بارى) وألقى فيها محاضرة عن

«اسكندريتى، ملتقى الثقافات: «صور للاسكندرية فى الأدب».

- فى عيد ميلاده السبعين أقام له المجلس الأعلى للثقافة فى مصر احتفالية حافلة فى الفترة من ١٩ الى ٢٢ مارس ١٩٩٦ شارك فيها نحو أربعين مبدعا وناقدا وباحثا.

- فى أكتوبر ونوفمبر ١٩٩٦ ألقى سلسلة من المحاضرات فى معهد العالم العربى بباريس عن «الاتجاهات الحداثية فى فن القص العربى» من المقرر أن تنشر بالعربية والفرنسية .

- فى نوفمبر ١٩٩٦ ألقى محاضرة عن «طقوس تحدى الموت عند المصريين» وفى نيويورك عن «تنويعات على موضوعات السيرة الذاتية».

للمؤلف

قصص وروايات :

١ – حيطان عالية : مجموعة قصص — القاهرة : الخراط، ١٩٥٩
ط ٢ (كاملة) – بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٣ (كاملة مع مقدمة ودراسات) الاسكندرية: دار المستقبل ١٩٩٥.

٢ – ساعات الكبرياء : مجموعة قصص — بيروت : دار الآداب، ١٩٧٢.
ط ٢ – بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٣ – القاهرة : مختارات فصول، ١٩٩٤.

٣ – رامة والتنين : رواية — القاهرة : الخراط، ١٩٧٩. (طبعة محدودة)
بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.
ط ٢ – بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢.
ط ٣ – الاسكندرية: دار المستقبل، ١٩٩٣.

٤ – اختناقات العشق والصباح: قصص — القاهرة : دار المستقبل العربى، ١٩٨٣.
ط ٢ – بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢.

٥ – الزمن الآخر : رواية — القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥.
ط ٢ – بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.

٦ – محطة السكة الحديد : رواية — القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (مختارات فصول)، ١٩٨٥
ط ٢ – بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠

٧ – ترابيها زعفران : نصوص اسكندرانية — القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦.
ط ٢ – بيروت : دار الآداب، ١٩٩١.

٨ – أضلاع الصحراء : رواية — القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٩ – يا بنات اسكندرية : رواية — بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٢ – القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٩١.

١٠ – مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية — بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠.
ط ٢ – القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
ط ٣ – القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٥.

١١ – أمواج الليالى : متتالية قصصية — القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩١.
ط ٢ – بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

١٢ – حجارة بوبيللو : رواية — القاهرة : درا شرقيات، ١٩٩٣.
ط ٢ – بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.

١٣ – اختراقات الهوى والتهلكة: نزوات روائية — بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

١٤ – رقرقة الأحلام الملحية : رواية — بيروت : دار الآداب، ١٩٩٤.

١٥ – أبنية متطايرة : رواية — بيروت : دار الآداب، ١٩٩٧.

١٦ – حريق الأخيلة : رواية — الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٤.

١٧ – اسكندريتي: كولاج قصصى — الاسكندرية: دار المستقبل ، ١٩٩٤.

١٨ – يقين العطش : رواية — القاهرة : دار شرقيات ١٩٩٧.

شعر :

١٩ – تأويلا: سبع قصائد الى عدلى رزق الله — القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.

٢٠ – لماذا؟: مقاطع من قصيدة حب (١٩٥٥ – ١٩٩٥) — القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٦.

٢١ – ضربتني أجنحة طائرك (قصائد الى أحمد مرسى) — القاهرة : دار حور، ١٩٩٦.

٢٢ – طغيان سطوة الطوايا (قصائد الإصاتة وقصائد أخرى) — القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية) ١٩٩٦

دراسات :

٢٣ – مختارات من القصة القصيرة فى السبعينيات: مع دراسة (نقد) — القاهرة : مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢.

٢٤ – عدلى رزق الله : مائيات ٨٦: دراسة — القاهرة: عدلى رزق الله، ١٩٨٦.

٢٥ – مائيات صغيرة : دراسة — القاهرة : ١٩٨٩.

٢٦ – أحمد مرسى : دراسة ومختارات شعرية — القاهرة : ١٩٩٠.

٢٧ – من الصمت الى التمرد: دراسات فى الأدب العالمى — القاهرة : كتابات نقدية، ١٩٩٤.

٢٨ – الحساسية الجديدة: مقالات فى الظاهرة القصصية — بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

٢٩ – الكتابة عبر النوعية: دراسة — القاهرة : درا شرقيات، ١٩٩٤.

٣٠ – عصيان الحلم: مختارات ودراسات فى الشعر — أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥.

٣١ – أنشودة للكثافة : فى الفن والثقافة — القاهرة : المستقبل العربى، ١٩٩٥.

٣٢ – مهاجمة المستحيل : سيرة ذاتية للكتابة — دمشق : دار المدى، ١٩٩٦.

٣٣ – مراودة المستحيل : مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة وللكاتب	عمان: دار أزمنة ١٩٩٧.
٣٤ – بول ديلوار: مقدمة وترجمة كتاب السرير – المائدة	القاهرة : آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧
٣٥ – أحمد مرسى شاعر تشكيلى	القاهرة. نقوش، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.
٣٦ – مـا وراء الواقع : فى الظاهرة اللاواقعية	القاهرة – سلسلة آفاق نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.

دراسات معدة للنشر :

٣٧ – الحلم زهرة المقاومة: فى الشعر

٣٨ – من العبث الى الالتزام فى الأدب الوجودى

٣٩ – المسرح والأسطورة، أساطير مسرحية

٤٠ – ملامح أسطورية فى مسرح طاغور

دراسات قيد الإعداد للنشر :

٤١ – مواجهة المستحيل : مقاطع أخري من سيرة ذاتية.

٤٢ – ايماءات عن الفن التشكيلى.

٤٣ – ملامح من قصص ما بعد السبعينيات. دراسة ومختارات.

٤٤ – شعر الحداثة فى مصر

٤٥ – أضواء أخرى على الحساسية الجديدة

٤٦ – فى الواقعية وما بعد الواقعية.

٤٧ – فجر المسرح.

٤٨ – فى التراچيديا اليونانية.

كتب مترجمة :

٤٩ – الخطاب المفقود: مسرحية ا. ل. كارچيالى — القاهرة :" الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ (نفد)

٥٠ – الحرب والسلام : ليو تولستوى — القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨. (نفد)

٥١ – الغجرية والفارس : قصص رومانية — القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٨ (نفد)

٥٢ – شهر العسل المر: قصص إيطالية — القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (كتب ثقافية) ١٩٥٩. (نفد)

٥٣ – فارالاكو : رواية غينية، إميل سيسيه — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب،و (الألف كتاب) ١٩٦٢. (نفد)

٥٤ – انتيجون : مسرحية چان آنوى، بالاشتراك مع ألفريد فرج — القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب) ١٩٦٣. (نفد)

٥٥ – مشروع الحياة :" دراسة فرانسيس جانسون — بيروت: دار الآداب، ١٩٦٧. (نفد)

٥٦ – ميديا : مسرحية چان آنوى — القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (مجلة المسرح)، ١٩٦٨. (نفد)

٥٧ – الوجه الآخر لأمريكا: دراسة ميكائيل هارنجتون — بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨. (نفد)

٥٨ – تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير. — بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨. (نفد)

٥٩ – الشوارع العارية: رواية فاسكو براتولينى — بيروت: بيروت : دار الآداب، ١٩٦٩. (نفد)
ط ٢ – القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٩١.

٦٠ – نحو التحرر : دراسة هربرت ماركوز — بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢. (نفد)

٦١ – حوريات البحر : قصص أمريكية — القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٩. (نفد)

٦٢ – الاسلام والاستعمار : دراسة — القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥.

٦٣ – الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة — أبو ظبى: المجمع الثقافى، ١٩٩٥.

٦٤ – ثلاث زنبقات ووردة: قصص مترجمة — معدة للنشر.

مسرحيات مترجمة للبرنامج الثانى معدة للنشر

٦٥ – النورس	انطون تشيكوف
٦٦ – سوء التفاهم	البير كامى
٦٧ – الحصار	البير كامى
٦٨ – المجانين	البير كامى
٦٩ – مسافر بلا متاع	جان آنوى
٧٠ – بيكيت	جان آنوى
٧١ – عنقاء كثيرة الظهور	كريستوفر فراى
٧٢ – سوناتا الشبح	أوجست سترند برج
٧٣ – انتهت الحرب	ماكس فريش
٧٤ – السلام	اريستو فانيس
٧٥ – المخرب	سول بيلو
٧٦ – فى قلب السنين	إريك بيركوفيتشى
٧٧ – الأسلاف يتميزون غضبا	كاتب ياسين (مسرح الجيب)
٧٨ – الهولندى	ليروا جونز
٧٩ – الأقزام	هارولد بنتر
٨٠ – الطريق البنفسجي الى حقل الخشخاش	موريس ميلدون
٨١ – الولد الحالم	يوچين أونيل
٨٢ – بعد يوم واحد	جوزيف كونراد
٨٣ – كلمات على زجاج النافذة	وليام بستلريتس
٨٤ – البروفيسور تاران	أرتير أداموف
٨٥ – الملك والمتسولة.	چوفيند داس
٨٦ – العذاب	چوفيند داس

برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثانى

- مولود معمرى
- بوريس باسترناك
- وليام جولدنج
- هنرى دى مونترلان
- البير كامى
- ناتالى ساروت
- ستيفن سبندر
- جان جرينييه
- أندريه بريتون
- ترستان تزارا
- مالك حداد

برامج خاصة طويلة للبرنامج الثانى

- أورفيوس الأسطورة بين چان كوكتو وچان آنوى
- اليكترا الأسطورة بين جان جيرود وجان بول سارتر وأوجين أونيل
- كليوباترا الأسطورة بين شكسبير وجورج برنارد شو وأحمد شوقى
- ميديا الأسطورة بين يوربيديس وسينيكا وجان آنوى
- أوجست سترند برج
- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- الدراما البدائية
- المسرح الدينى عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الإغريقى
- ايسخيلوس
- سوفوكليس
- يوربيديس
- أريستوفانيس
- الشعر الأفريقى

رسائل جامعية :

1- Thesis for M.A.

- Temporality and The Ontolgical Experience in the Work of Virginia Woolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Kharrat's "Saffron city": By Maggie H. Awadalla - May 1989 - American University of Cairo. pp. 58.

2- Memoire pour maitrise

- Rama wa-t-Tennin, du myth a la mystique avec traduction de "Mikhail et le cygne" ler chapitre de Rama wa-t-Tennin, par Catherine Farhi, juin 1989, Universite d'Aix en Provence, Sous la direction du pr. Charles Vial, France. pp. 144-31.

3- بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية

السنة الجامعية ١٩٨٩ - ١٩٩٠ الجوهرى أحمد، الرباط - «المحكى الشعرى فى رواية رامة والتنين» جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت إشراف د. أحمد اليابورى

4- بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية

السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ عبد الرحمن الناصر - «الوصف فى رواية يابنات اسكندرية» الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت اشراف د. أحمد اليابورى.

5- جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى

السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ محمد مهدى غالى - «صور الشكل السيريالى (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الرعى)»

كلية الآداب، جامعة بنها. (مقتطف) من «تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة».

6- Thesis for B.A.

- Real and dream-like in Edward Al-Kharrat's Alexandria, by Magda-Lia Bloos, June 1992. Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

7- Thesis for M. A.

- The stream of consciousness techniques in the modern novel: a comparative studyof James Joyce's Ulysses and Edwar Al-Kharrat's the Other Time, by Naglaa Roshdy Al-Hawary, 1992.

Supervision prof. Amin al-Ayouti & Dr. Al-Bahrawi, Cairo University, Faculty of Arts, The English Department. pp 270.

8- بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة

السنة الجامعية ١٩٩٢ – ١٩٩٣ شداق بوشعيب – «تشخيص الخطاب الروائى من خلال الزمن الآخر ورامة والتنين».

كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، تحت إشراف الدكتور محمد برادة.

9- شهادة الكفاءة فى البحث

السنة الجامعية ١٩٩٢ – ١٩٩٣ الصادق القاسمى – «فن القص فى رامة والتنين» – كلية الآداب والعلوم الانسانية – جامعة الجنوب ، صفاقس، تحت اشراف د. محمد الباردى

10- رسالة ماجستير فى الأدب العربى

السنة الجامعية ١٩٩٦ – أحمد خريس – «ثنائيات ادوار الخراط النصية» دراسة فى السردية وتحولات المعنى كلية الآداب – جامعة اليرموك (إربد – الاردن). تحت اشراف د. خليل الشيخ

المحتويات

القسم الأول

القسم الثانى

رقم الايداع : ٩٨/٤٢٥٠

ليست هذه دراسة أكاديمية مما يصنع أصحاب الحرفة.

هى إن صح القول تأملات وحصيلة بضع قراءات. ولكنى وجدت نوعا من التواصل، النمو. والترابط، والفعل المستمر بين هذه التأملات من ناحية، وبينها وبين ما كتبت فى القصة والرواية ولعلنى أيضا أتمنى أن يكون فيها بعض غناء لبيئتنا الادبية والثقافية اليوم.

وجدت فيها شيئا لا أريد أن أسميه رؤية ويمكن أن أكتفى بأنه وجهة نظر. وأظن أن التأملات التى لا جدوى نفعية مباشرة لها بمعنى ما، مهمة. أو لعلها هى وحدها المهمة والمثيرة.

إدوار الخراط





جنيهان

شركة الأمل للطباعة والنشر